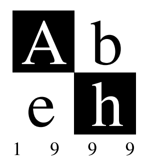
Anuario brasileño de estudios hispánicos

IX



DOI: 10.4438/2318-163X-CBR-ABEH
ISSN 0103-8893

Edita:
Embajada de España en Brasil
Consejería de Educación y Ciencia

Av. das Nações, 44 - SES - CEP 70429-900
Brasília - DF

Tel.: (061) 244-9365 (Consejería de Educación y Ciencia)
Fax.: (061) 244-9382 (Consejería de Educación y Ciencia)
Tel.: (061) 244-2121 (Centralita de la Embajada)

Maquetación y producción:
LA FACTORÍA DE EDICIONES, S. L.
SERVICIOS EDITORIALES
Plaza de Callao, 1 - 4º - 7
E-28013 Madrid (España)
Teléfono/Fax (34) 91 521 32 20

Impreso en España
Depósito Legal: M-19.289-1996
Impresión: Color 2002, S. L. (Getafe)

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ORIGINALES

El *Anuario brasileño de estudios hispánicos (Abeh)* publica artículos, reseñas, traducciones e informaciones diversas en español y en portugués. Todos los artículos son revisados y evaluados por un Consejo de Redacción, que decide sobre su aceptación y sobre el volumen en que han de publicarse. El Consejo de Redacción no devolverá los originales recibidos ni mantendrá correspondencia sobre los mismos.

Los trabajos que se envíen deben ser originales e inéditos y no deben estar aprobados para su publicación en ningún otro lugar. Los originales se presentarán por duplicado, impresos en papel y grabados en archivo informático, en disquetes de 3 1/2'', preferiblemente en la aplicación «Word» para «Windows».

Los originales deberán ajustarse a las siguientes normas de presentación:

1. Todo trabajo debe ir precedido de una página en la que se indique el título, el nombre del autor (o de los autores), situación académica e institución a la que pertenece, dirección, teléfono y correo electrónico, así como la fecha de envío.
2. La extensión de los trabajos no podrá ser superior a las 30 páginas, en el caso de los artículos, ni a las 5 páginas, en el caso de las reseñas.
3. Los textos se presentarán impresos o mecanografiados por una sola cara y a doble espacio (30 líneas por página, 60 caracteres por línea), con un margen mínimo de 4 cm. a la izquierda.
4. Las citas breves se han de incluir en el texto entrecomilladas; las citas largas se separan en párrafo destacado.
5. Las palabras que se quieran resaltar por razones de contenido o estilo deben aparecer en cursiva, nunca en negrita o en versales.
6. Las notas deben aparecer a pie de página y a un solo espacio. En las notas no se incluyen referencias bibliográficas completas; estas referencias se ofrecen en una bibliografía final.
7. La fuente de una cita o referencia se anota entre paréntesis en el cuerpo del texto, señalando el autor (si su nombre no aparece inmediatamente antes), el año de publicación y la página (si fuera el caso). Ejemplos: «como afirma Maravall (1986: 138)» o bien «(Maravall, 1986: 138)».
8. Los cuadros, mapas, gráficos y fotografías deben ser originales y ofrecer la mejor calidad posible. Todos ellos deben ir numerados y acompañados de una leyenda que los identifique.
9. Las reseñas deberán incluir un encabezamiento en el que figure el nombre del autor del libro reseñado, el título de la obra, la ciudad de edición, la editorial, al año de publicación y el número de páginas.
10. Todo autor u obra mencionados en el texto deben aparecer en una bibliografía final. La bibliografía se ajustará a la siguiente presentación:

Para libros:

Apellido(s) del autor, Nombre (o iniciales), Año de la publicación, *Título de la obra (en cursiva),* Número de ed. (en su caso), Ciudad de edición, Editorial.

Ejemplo:

Fonseca de Silva, Cecilia, 1995, *Formas y usos del verbo en español. Prácticas de conjugación para lusohablantes,* Madrid, Consejería de Educación de la Embajada de España en Brasil.

Para artículos:

Apellido(s) del autor, Nombre (o iniciales), Año de la publicación, «Título del artículo» (entre comillas), *Nombre de la revista (en cursiva)*, Número de la revista, pp. (páginas).

Ejemplo:

Lope Blanch, J. M., 1994, «La estructura de la cláusula en el habla culta de São Paulo», *Anuario brasileño de estudios hispánicos*, IV, pp. 21-32.

Para capítulos de libros o comunicaciones en actas de congresos:

Apellido(s) del autor, Nombre (o iniciales), Año de la publicación, «Título del capítulo» (entre comillas), en Nombre de editor (ed.) o director (dir.), *Título de la obra (en cursiva)*, Número del volumen (en su caso), Número de edición (en su caso), Ciudad de edición, Editorial, pp. (páginas).

Ejemplo:

Gili Gaya, Samuel, 1953, «La novela picaresca en el siglo XVI», en G. Díaz Plaja (dir.), *Historia general de las literaturas hispánicas*, vol. III, Barcelona, Barna, pp. 79-101.

Los trabajos serán enviados a la siguiente dirección:

Consejería de Educación de la Embajada de España

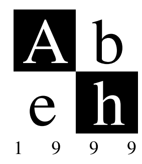
(Anuario brasileño de estudios hispánicos)

Av. Jorge João Saad, 905 - Morumbi

CEP 05618-001 - São Paulo -SP- Brasil

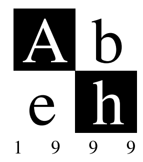
Los autores recibirán gratuitamente 25 separatas de su contribución y un ejemplar del volumen en que aparezca. La publicación de artículos en el *Abeh* no será remunerada.

El Consejo de Redacción



ÍNDICE

Estudios lingüísticos



Anuario brasileño de estudios hispánicos, 9 (1999), 11-19. ISSN 0103-8893

Español para brasileños. Sobre por dónde determinar la justa medida de una cercanía[1]

Maria Zulma Moriondo Kulikowski
y Neide T. Maia González

Nuestra reflexión sobre lo que significa enseñar español a brasileños no nace con el Mercosur, no es una consecuencia directa o indirecta de él ni tampoco una respuesta oportunista a las presiones del mercado. La Universidad de São Paulo posee un Área dedicada a la enseñanza e investigación de temas relacionados a la lengua, literaturas y culturas hispánicas con más de treinta años de trabajo. Si bien durante mucho tiempo el estudio de la lengua española en nuestra universidad tenía como principal objetivo el de transformarse en un medio de acceso a las literaturas, los nuevos rumbos de los estudios lingüísticos se encargaron de darle a la lengua y a su enseñanza/aprendizaje un nuevo espacio y un nuevo valor: el de objeto de estudio en sí misma.

Sin embargo, la implantación del Mercosur produjo una serie de acontecimientos que repercutieron enormemente en nuestro trabajo, entre los cuales podemos citar: el «boom» de la enseñanza de español como lengua extranjera en Brasil, con la consiguiente proliferación de cursos de todo tipo; la implantación del español en las escuelas públicas y privadas en gran parte del territorio brasileño; el surgimiento y organización de asociaciones de profesores de español en prácticamente todos los estados que no las poseían y el fortalecimiento de las ya existentes. Junto a estos acontecimientos, aparece

1. Este texto es una versión revisada del trabajo presentado por las autoras en el «Congreso Internacional sobre Políticas Lingüísticas para América Latina», realizado en noviembre de 1997 en la Universidad de Buenos Aires, Argentina.

también un fenómeno que parecía imposible algunos años atrás: el reconocimiento de la heterogeneidad de la lengua española y una considerable valorización del español rioplatense.

Una primera consecuencia de estos acontecimientos fue la de convertir a la Universidad de São Paulo, al menos en esta región de Brasil, en uno de los primeros y principales proveedores de profesionales para atender a esa demanda creada a partir del Mercosur. O sea, le cabe la tarea de preparar, formar —y también entrenar, por menos que nos guste el término— profesores de español que son inmediatamente absorbidos por ese mercado ávido que, es oportuno decirlo, en esa situación de emergencia acepta también hablantes nativos sin formación específica, estudiantes y hasta principiantes con una formación precaria.

Ahora bien, esta situación especialmente propicia para la enseñanza y difusión del español ha creado en Brasil —o por lo menos en São Paulo y otras grandes ciudades— un «clima eufórico», un poco liviano, de improvisación pedagógica y hasta editorial, que hoy nos coloca, como docentes, en la necesidad de definir nuestro lugar de reflexión e intervención en ese proceso.

Algunas consideraciones sobre los abordajes del español como lengua extranjera existentes en Brasil

A partir de los métodos y materiales destinados a la enseñanza de español a los que tenemos acceso, ya es posible detectar algunos conceptos más difundidos de lo que se considera ser una lengua extranjera, y particularmente la lengua española; y se deduce fácilmente lo que se piensa sobre el proceso enseñanza/aprendizaje de la misma. Sin embargo, no vamos a detenernos tanto en la problemática de los materiales disponibles para la enseñanza del español hoy, la ideología que vehiculan y las ilusiones que venden, pues esto nos llevaría a hacer otro trabajo.

Lo que sí queremos explotar tiene que ver con nuestra creencia de que no puede separarse el imaginario de la lengua de su lugar de saber. Y lo cierto es que cada alumno, al ingresar al curso de español, posee representaciones sobre la lengua —la propia y la ajena—, sobre lo que es aprender una lengua extranjera y cómo hacerlo. Estas representaciones tienen una importancia fundamental en ese primer momento de aproximación y pueden favorecerlo o perjudicarlo, según comprobamos frecuentemente. En el caso de la lengua española, es posible delinear bastante bien el perfil del estudiante brasileño que habitualmente la busca y, usando una metáfora de Sharwood Smith (1988a), los «escenarios de desarrollo» (*Developmental Scenarios)* en que generalmente se sitúa con sus estrategias de aprendizaje. En el primero de ellos, el español es fácil y semejante a su lengua materna, tan fácil que puede entender todo y no necesita estudiarlo. No tarda mucho para que el escenario cambie del todo y para que descubra que el español es «otra lengua», que es difícil —¡muy difícil!—, que jámás podrá conocerla plenamente y mucho menos usarla bien, etc.

Cabe decir que la intervención muy fuerte del profesor y de las estrategias de enseñanza sobre la primera imagen puede producir en los aprendientes al menos dos tipos de problemas que no son menores que aquél: un bloqueo absoluto o la adopción de una hipótesis «excéntrica» sobre la lengua que están aprendiendo por la que todo tiene necesariamente que ser distinto. Los efectos de semejante actitud suelen conducir a la cons-

trucción de una imagen particular de la lengua, por medio de la supergeneralización o incluso deformación de determinados rasgos (sonoros, tonales, morfosintácticos, paralingüísticos, y otros tantos) que la caracterizan; un modelo de interlengua con mucha propensión a fosilizarse.

Difícil tarea la de los profesores: la de no reproducir y reforzar imágenes equivocadas sin crear otros problemas mayores, la de desconstruir sin destruirlo todo, la de encontrar la justa medida de esa supuesta cercanía, para emplear la expresión creada en las discusiones preliminares a este trabajo con Maite Celada y Vicky Rébori, expresión que está en el título de nuestro texto y que es el centro o por lo menos uno de los centros de nuestras preocupaciones actuales como profesoras de E/LE en Brasil.[2]

Representaciones de la lengua

Una gran lista de palabras

Es casi un ritual que, en las primeras clases, el alumno pregunte: ¿qué diccionario me aconseja para aprender español? O entonces que, ya precavido, llegue con un diccionario o con un libro de gramática que compró aconsejado por alguien o porque se sintió impresionado de encontrar un diccionario de la Real Academia en la librería de su barrio. Esta representación de la lengua como una lista de palabras que deben ser aprendidas trae implícito el concepto de que la lengua puede reducirse a una nomenclatura, que lleva a la identificación inmediata del objeto: «palabra/cosa» o «palabra/significado». Tratándose de una lengua extranjera, esta manera de ver las cosas lleva a considerar que todo es en esencia lo mismo, que cada palabra »dice», hace referencia a una cosa que es siempre la misma, y que por eso todo es traducible. Ello permite la rápida operación de trasladar y equiparar significados término a término de las dos lenguas —español/portugués— como si fueran dos listas de sinónimos o equivalentes, descontextualizándolos y considerando ambas lenguas como productos estáticos y perfectamente reductibles a significados sin historia y sin memoria. Sin embargo, todos sabemos que una lista de palabras no contempla las estrategias discursivas necesarias para crear sentidos.

Una de las graves consecuencias de esta manera de ver las lenguas, se observa en el tratamiento de la heterogeneidad del español: una lengua —el español— dividida entre dos polos —el de España frente al de América—, cuyos sentidos se empobrecen y reducen, recortados sobre lo que es considerado el «sentido literal»,[3] en el que se borran las marcas históricas e ideológicas. Se impide, así, la posibilidad de leer, interpretar y/o producir los efectos de sentido que las lenguas permiten.

---

2. Cabe aclarar que María Teresa (Maite) Celada y María Victoria (Vicky) Rébori, compañeras nuestras en la Universidad, participaron en las primeras discusiones sobre este trabajo, que por razones circunstanciales no pudieron concluir con nosotras. Pero la reflexión inicial fue hecha conjuntamente, de manera que ahora queda difícil distinguir lo que es de cada una. Ojalá este testimonio les dé el justo lugar a las compañeras en este texto.

3. Sobre el concepto de sentido literal, Eni Orlandi (1983: 132-33) observa que todos los sentidos son posibles, con una cierta dominancia de algunos en ciertas condiciones de producción. «Lo que existe, entonces, es un sentido dominante que se institucionaliza como producto de la historia: el literal».

Un instrumento destinado fundamentalmente a la comunicación

Al considerar que la comunicación es la función fundamental y/o única de la lengua, los enfoques llamados «comunicativos» en general redujeron la lengua a un conjunto de «modelos» que, adoptados y aplicados, son capaces de transmitir algo a otros: conceptos, opiniones, mensajes en general; actos de habla que se conciben y reproducen como el léxico en el diccionario, y que refuerzan la misma hipótesis que se suele tener sobre el léxico. Los diálogos destinados a recrear situaciones de habla llamadas «auténticas» centran la importancia de la lengua en su inteligibilidad para emitir, recibir e interpretar mensajes, que serán debidamente codificados y decodificados en función de modelos preestablecidos de la lengua a ser estudiada y a partir de recortes culturales muchas veces estereotipados y de una ideología cuestionable. De nuevo no hay espacio para la diferencia y para lo diferente; generalmente todo es pulcro y casi no hay tensiones ni enfrentamientos. En estos diálogos, además, existe el riesgo, no menos grave, de instaurar emisores y receptores que funcionan como «recipientes vacíos» que no registran otras formas posibles y que no «colaboran con el diálogo». Se olvida en ellos de que la efectiva comunicación es «con otro», como bien dice Coseriu (1977), y que una real interacción implica una forma de interpretar la realidad y de negociar sentidos.

Por otro lado, este concepto de lengua la transforma y la reduce a un instrumento de la vida práctica destinado a manejarse con las personas y las cosas en el ámbito de determinadas áreas del conocimiento (ciertos materiales son verdaderas guías de turismo), no necesariamente las de interés de cada uno de los aprendientes. Además, instaura —o reedita— un «modelo» de lengua a ser repetido y aprendido que encubre la elección de una variante del español, considerada «prestigiosa». Casi todos estos manuales comunicativos, verdadera panacea de los años ochenta (que sirve a los propósitos europeos del momento en que aparecen), estructuran y organizan los contenidos a ser enseñados alrededor de «actos de habla» que tuvieron origen en las teorías de la Pragmática, sobre todo en los estudios de Austin. Hoy los seguidores ya reconocen que la clasificación de una lengua en un conjunto de «actos de habla» y en los llamados «verbos performativos« es un trabajo muchas veces infructuoso dado que sería necesario postular tantos actos de lengua cuantos verbos haya para expresarlos.[4]

Esto coloca en evidencia un hecho crucial: lo dicho es inseparable del decir, no hay enunciados aislados, no se pueden trabajar actos de habla elementales de sentido único, no se pueden enseñar/aprender enunciados independientes separados de la enunciación.

Una representación muy particular: el español y el portugués son lenguas muy próximas

De acuerdo a esta manera de ver ambas lenguas —a la que ya hicimos referencia cuando hablábamos de los escenarios prototípicos en los que se sitúan los brasileños que aprenden el español— su enseñanza/aprendizaje al principio se considera fácil, rápida; en no pocos casos, incluso, se considera que el español no necesita de estudios específicos. Quienes sostienen esta postura se basan en una constatación: es posible la co-

4. Sobre las nuevas tendencias de la Pragmática, hemos tenido en cuenta principalmente los estudios de Graciela Reyes (1990) y de Dominique Maingueneau (1996).

municación exitosa (¿lo es efectivamente?) y la comprensión casi inmediata entre hablantes con poco o ningún estudio de la otra lengua. Es factible, entonces, realizar con rapidez y eficacia transferencias de una lengua a otra con resultados lingüísticos aceptables, prestando atención, claro, a algunos puntos que pueden llevar a equívocos, como pueden ser el género de algunos sustantivos, ciertos conectores, los clásicos «falsos amigos» y un cierto vocabulario cuya lista de «equivalencias» hay que tener a mano o saber de memoria.

¿Cómo ubicarnos entonces en estas «medias verdades» (porque en realidad todas ellas tienen una cierta pertinencia)? Distanciándonos de estas formas de ver la lengua y los procesos de enseñanza/aprendizaje, consideramos que estudiar otra lengua es entrar en contacto con una nueva sistematicidad, con un nuevo orden de regularidades, con un «ya dicho», un interdiscurso que no es nuestro y que posibilita la construcción de sentidos que le son propios. Y si bien la adquisición de ese orden de regularidades en el caso del español es posible por el estudio sistemático, éste no es suficiente, pues siempre existe un espacio para la creación —sustitución, paráfrasis, metonimia, metáfora, o simplemente silencio— que nos sorprende con una multiplicidad de formas y sentidos, por lo cual este aprender la lengua del otro es siempre un proceso inacabado, no empieza ni termina en un diccionario o en una fórmula de saludo.

Esto vale también, y especialmente, para el aprendizaje del español por parte de brasileños, aunque no siempre se lo reconozca. La tan mentada cercanía facilita presuposiciones que después no se confirman, pero que son muy resistentes (todos entienden todo), en síntesis, crea o permite una transparencia engañosa que se presta a innumerables equívocos y empobrece la lectura, la comprensión, la interpretación y la producción de los aprendientes.

Por detrás de lo que parece «igual» o «casi igual» existen en el español y en el portugués maneras diferentes de organización que no son sólo sintácticas, morfológicas o semánticas, sino que nos colocan en lugares diferentes para enunciar y significar y nos llevan a adoptar diferentes estrategias discursivas.[5] Para ejemplificar algunos de esos «puntos de fricción», citaremos algunas frases de esas lenguas que muchas veces se toman como «equivalentes»:

5. Semejante cuestión, que toca el tema crucial de la concepción de adquisición o aprendizaje de lengua extranjera con que se trabaja, merecería un texto especial, que evidentemente no es posible desarrollar aquí. No cabe duda, por supuesto, de que la complejidad de dicho proceso no se explica simplemente por la adquisición de una gramática y, dicho sea de paso, los mismos generativistas, que se dedican en especial a esos estudios, jamás dijeron eso. La concepción modular de la mente, propia de ese modelo teórico, ve la gramática como un *módulo especial* —no más importante— y autónomo porque puede estudiarse en separado, un módulo que sin embargo interactúa con muchos otros en el momento del uso lingüístico real. A tal punto que se consagró la metáfora de la orquesta sinfónica para representar esa modularidad: instrumentos con funciones específicas y partituras relativamente sencillas que, al actuar en conjunto, construyen la complejidad que nos fascina. De todos modos, nos parece bastante equilibrada la conclusión de un artículo de Possenti (1992: 83), según el cual «…não se pode aceitar uma teoria da aquisição da linguagem que nos forneça como suficiente um cérebro capaz do aprendizado de uma gramática, como se ela fosse a língua; por outro lado, (…), desejou-se argumentar que uma teoria do discurso que desconheça, mesmo que estrategicamente, as questões da aquisição (e da afasia, ou de qualquer outro desajuste relacionado com o normal funcionamento fisiológico do cérebro) é uma teoria parcial.»

(1) Absolutamente (sí). *Absolutamente (não).*

(2) Carlos está enamorado de ella. *Carlos é/está apaixonado por ela*.

(3) Me regalaron un libro. *Eu ganhei um livro*.

(4) Se me cayó el florero y se rompió. *O vaso (caiu da minha mão) e quebrou*. O incluso: *Eu deixei cair o vaso e ele quebrou*.

Aunque los cuatro ejemplos nos parecen sumamente ilustrativos, nos gustaría detenernos especialmente en (3) y (4). En ambos, problemas relativos a la realización sintáctica de los papeles temáticos terminan por afectar mucho más que la sintaxis. En (3), los casos dativo y nominativo, empleados por cada una de las dos lenguas para la representación del «actor» de dicha escena, por un lado, organizan las cosas de tal manera que todo lo que pueda venir en adelante quedará afectado por esa organización, lo que explica esa especie de «acento sintáctico» y también discursivo que muchas veces se detecta en las producciones interlingüísticas y que es tan difícil corregir. En español, el dativo hace que se entre en el tema oblicuamente, diríamos, valiéndonos de una expresión de Lorenzo (1980), para quien es característica de la lengua española hacer «…al sujeto hablante menos protagonista…» que otras. La frase del portugués no sólo entra por el caso recto, nominativo, sino que con un *eu* ostensivo que a los oídos de un hispanohablante puede llegar a provocar efectos de sentido sumamente peligrosos, sobre todo si se tiene en cuenta que por esos indicios a veces se construye la imagen del otro y la consecuente relación que se va a establecer con él.

En (4) la presencia en el español de los pronombres «se me» permite comprender que existió un acto involuntario, y que hay alguien afectado por el «accidente» —que puede entenderse como una confesión— y que no es posible expresar en el portugués de Brasil, al menos en su versión más coloquial y frecuente, con el uso de pronombres átonos, de formas oblicuas; eso puede llegar a hacer la frase en español incomprensible para un lector brasileño no preparado. De la misma manera, le debe costar a un hispanohablante entender la forma *caiu*, sin su intransitivador «se». Pero más que eso, queda patente por los dos ejemplos el distinto lugar sintáctico que se les da a los actores en ambas lenguas y lo imprescindible que es estar atentos a todas las consecuencias que unas ocurrencias en apariencia puramente gramaticales y aisladas traen para toda la producción lingüística en ambas lenguas y, por supuesto, para las interpretaciones mutuas.[6]

Estos ejemplos y los innumerables implícitos que aparecen continuamente en los discursos cotidianos, nos colocan frente a imaginarios sociales productos de dos culturas que, aunque vecinas, son diferentes y poseen marcas constitutivas de identidad inconfundibles e instransferibles. Los casos citados son apenas algunos de esos puntos en los cuales el español se distancia del portugués y para los cuales queremos llamar la atención en nuestro trabajo.

De la transparencia a la transferencia

Aunque teniendo en cuenta que esa cercanía entre el español y el portugués a veces es sólo aparente, no podemos negar, sin embargo, que se trata de lenguas «moderadamen-

6. El problema de los pronombres oblicuos y rectos en español y portugués ha sido estudiado por González, Neide T. M. en su tesis de doctorado: —«Cadê o pronome? —O gato comeu. Os pronomes pessoais na aquisição/aprendizagem do espanhol por brasileiros adultos.» (S. Paulo, FFLCH/USP, 1994, inédita).

te próximas» y que, si de hecho existen casos de comunicaciones exitosas, es posible que existan lugares permeables que den paso a transferencias entre ambas. Ese fenómeno de transferencia de una L1 para una L2 posibilitaría algunas estrategias facilitadoras de la adquisición o del aprendizaje del español por los estudiantes brasileños.

Sin pretender abordar los conceptos teóricos y la evolución del término transferencia, nos limitaremos a recordar que los primeros estudios de ese fenómeno estuvieron estrechamente relacionados a la psicología conductista, según la cual la adquisición de una lengua es un proceso de formación de hábitos y que, al efectuarse la trasferencia de hábitos lingüísticos de la L1 a L2, podría aparecer el «error» que era necesario erradicar. Surgió así la primera versión del Análisis Contrastivo, especialmente con los trabajos de Lado, que durante mucho tiempo orientaron programas y métodos de enseñanza que sistematizaban las diferencias presuponiendo que traerían dificultades.

La fragilidad de los argumentos presentados y la irrupción de nuevas teorías, sobre todo las chomskianas, sobre la adquisición de la lengua materna, dejaron de lado —aunque no definitivamente— la cuestión de la transferencia. El Análisis de Errores, especialmente los trabajos de Corder, volvían de cierta forma a la previsión sobre los problemas de adquisición que no dejaban de encubrir la idea de transferencia de L1 a L2, pero terminaron por darle un lugar especial al fenómeno y a configurarlo como una cuestión más compleja, de orden cognitivo. Más recientemente, también otros modelos interpretativos del fenómeno del aprendizaje de lenguas extranjeras, en la línea del Análisis del Discurso en su modelo francés, también vienen trabajando cuestiones asociadas al fenómeno de la transferencia.

Ahora bien, si esa posibilidad de transferencia de la L1 (portugués) a la L2 (español) existe, ¿en qué medida es fuente de aciertos o desaciertos? Además, ¿cómo, cuándo y de qué formas se manifiesta? ¿qué aspectos efectivamente afecta? Sin duda esto tiene directa relación con la imagen que construyen los aprendientes de la lengua meta; tiene que ver con los «escenarios» en los que se instalan y con las estrategias de abordaje que adoptan.

Para trabajar en ese territorio tan delicado y de difícil aprensión, tenemos que enfrentar otra cuestión: ¿cómo se delimita la distancia entre ambas lenguas? Y en ese sentido, consideramos fundamental algo que se podría clasificar como la «distancia percibida» entre las lenguas. Según Kellerman (1979), la posibilidad de influencia de L1 sobre L2 es una marca de la *percepción* que el aprendiz tiene de la relación entre ambas. No interesa tanto, pues, la «distancia real» entre el español y el portugués, mensurable por los estudios de los lingüistas, sino mucho más esa «distancia construida» por el que aprende, en función de factores que pueden estar en muchos lados. El secreto parece estar, entonces, en cómo se construye o destruye esa percepción; y más, en cómo, en cuanto docentes, intervenimos en dicha percepción. Parece evidente que una simple gramática contrastiva no nos resuelve el problema, que hay que ir mucho más lejos y hacer lo que sugiere Possenti (1992: 76):

> … assumir uma posição teórica que tente entender como um sujeito possuidor de um cérebro e que fala em condições históricas tem que se mover «gerativa e interpretativamente» para ser sujeito na linguagem, isto é, para funcionar dentro de parâmetros sociais mais ou menos comuns, sendo as diferenças entre um e outro falante suficientemente suportáveis para que nenhum tenha comportamentos completamente incompreensíveis num determinado momento histórico apesar de não ter um comportamento completamente previsível.

La justa medida de una cercanía. Una justa medida que le permita al hablante extranjero ocupar ese lugar y al mismo tiempo no transformarse en un loro, mimético y paródico.

Pero volviendo a lo más sencillo de la cuestión, el hecho de considerar el español y el portugués lenguas moderadamente próximas, nos permite afirmar que los préstamos de hecho existen, con efectos importantes en la «interlengua» de los aprendientes, y que pueden transformarse en particularmente problemáticos al contar con el presumido éxito en la comunicación (—¿Me entendiste?— Entonces está bien.) con posibilidades de conducir a una fosilización, como decíamos. Pero ¿de hecho se entendieron?, podríamos añadir.

¿Entonces?

Caben aquí algunas preguntas que intentaremos responder: ¿cómo salir del *lugar comum,* del sentido común sobre lo que es la lengua española y su enseñanza para brasileños? ¿cómo trabajar con la hipótesis de la cercanía de las dos lenguas sin empobrecerlas y sin caer en errores?

Es probable, como ya hemos dicho, que el alumno llegue con algunas hipótesis sobre esta cercanía, que a menudo son contradictorias o pueden transformarse en contradictorias en el proceso de adquisición. Es decir, unos llegan creyendo que el español es muy fácil, que es igual al portugués, y al entrar en contacto con las diferencias, pasan a considerarlos «tan distintos» que desisten de compararlos; buscan, entonces, soluciones inverosímiles o simplemente abandonan el curso. Lo contrario también es posible y, claro, preferible.

Con respecto a la producción oral, un momento especialmente delicado de la adquisición, consideramos importante impedir la «comunicación instantánea», precipitada, evitando convertirnos en interlocutores «colaboracionistas», condescendientes, que entienden todo aunque la frase o la expresión no haya sido correcta o adecuada. Esta aproximación rápida e instantánea al español esconde muchas veces un apoyo excesivo y contraproducente en el portugués, que lleva a pasar —un paso imperceptible para el alumno, pero natural en función de sus déficits— de una lengua a la otra. Recordemos que Corder (1983) justamente distingue esos casos —según él préstamos para compensar vacíos, que ocurren por presiones del acto comunicativo de lo que sería la transferencia propiamente dicha, para él un fenómeno estructural, cognitivo. Sin embargo, la aceptación de los préstamos, según ese mismo autor, a la larga puede irse confirmando y terminará por transformarse en transferencia.

Otro punto que consideramos importante y que se debe tener en cuenta es el de observar los procesos individuales de adquisición de los alumnos, pues están condicionados por una serie de factores que van desde aptitudes naturales de adquisición, empatía —o no— con la lengua, conocimientos previos, habilidades metalingüísticas, hasta cuestiones de filtro afectivo de la más variada índole.[7]

---

7. El hecho de que en São Paulo exista una gran cantidad de inmigrantes de origen español o hispanoamericano hace que sea frecuente la presencia de alumnos cuya lengua materna o familiar es el español, lo que determina una gran diferencia en sus procesos de adquisición/aprendizaje. Sin embargo, según las deformaciones que ese español familiar ya haya sufrido en contacto con el portugués, puede darse también un fenómeno negativo, sobre todo cuando la actitud del estudiante es de autoridad, lo que lo hace no aceptar la intervención del profesor.

También consideramos importante no transformarnos en pájaros de mal agüero, acentuando las «enormes diferencias» y dificultades entre ambas lenguas. No creemos que los programas de lengua deban ser una lista de las posibles y previsibles interferencias. Debemos llevarlos, sí, a aquellos lugares importantes de estructuración de las lenguas, teniendo siempre en cuenta la enunciación, los modos de enunciar y sus efectos.

En suma, los profesores debemos saber el momento y el lugar, el cómo, dónde y cuándo intervenir para saber establecer la justa medida de esa cercanía y, si existe, sacar provecho de ella sin caer en la falsa transparencia y, sobre todo, sin reducir o empobrecer ambas lenguas.

Referencias bibliográficas

Corder, S. Pit, 1983, «A Role for the Mother Tongue», en S. Gass y E. Selinker (eds.), *Language transfer in language learning.* Rowley, Mass., Newbury House Publ., pp. 85-97.

Coseriu, Eugenio, 1977, *El hombre y su lenguaje.* Madrid, Gredos.

Kellerman, Eric, 1979, «Now you see it, now you don't», en S. Gass y E. Selinker (eds.), *Language transfer in language learning.* Rowley, Mass., Newbury House Publ., 112-134.

Lorenzo, Emilio, 1980, «Sobre el talante y el semblante de la lengua española», *El español y otras lenguas.* Madrid, SGEL.

Orlandi, Eni, 1987, *A linguagem e seu funcionamento.* Campinas, Pontes.

Maingueneau, Dominique, 1996, *Elementos de lingüística para o texto literário.* São Paulo, Martins Fontes.

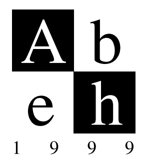
Maingueneau, Dominique, 1996, *Pragmática para o discurso literário.* São Paulo, Martins Fontes.

Possenti, Sírio, 1992, «Um cérebro para a linguagem», *Boletim da ABRALIN*, 13, 75-84, São Paulo.

Reyes, Graciela, 1990, *La Pragmática Lingüística. El estudio de uso del lenguaje.* Barcelona, Montesinos.

Sharwood Smith, Mike, 1988, «L2 acquisition: logical problems and empirical solutions», en J. Pankhurst *et alii* (eds.), *Learnability and second language acquisition.* Dordrecht, Kluwer, pp. 173-198.

Maria Zulma Moriondo Kulikowski
Neide T. Maia González
Universidade de São Paulo



Anuario brasileño de estudios hispánicos, 9 (1999), 21-38. ISSN 0103-8893

O discurso falado em uma aula de espanhol como língua estrangeira

Cristina de Souza Vergnano Junger

1. Introdução

O presente trabalho partiu de considerações sobre as modalidades de fala e escrita e sobre o processo de ensino-aprendizagem de língua estrangeira (LE), para analisar uma experiência de sala de aula de espanhol/LE, durante uma atividade de conversação para alunos de sétimo período de graduação em Letras (Português-Espanhol) de uma universidade localizada no estado do Rio de Janeiro.

Inicialmente, é apresentada uma breve revisão sobre esses temas para, depois, desenvolver-se a análise dos discursos dos estudantes durante uma exposição-participação (Vanoye, 1996) sobre o apresentador de televisão Ratinho.

Para melhor proceder ao estudo do *corpus,* foi selecionado um fragmento identificado como uma unidade tópica, segundo o modelo de Jubran (1993). Antes, porém, ofereceu-se um panorama de toda a meia hora da exposiçãao e da metodologia usada na coleta e tratamento dos datos.

As questões que se buscou discutir foram: até que ponto o resultado da atividade pode considerar-se como uma amostra de fala em LE? Que elementos e procedimentos nela presentes se enquadram no estabelecido para a fala e quais estão mais associados à escrita? É possível identificar padrões de interlíngua ou interferência da primeira língua (L1) na construção desse discurso oral? Podemos tratar o discurso oral em LE da mesma maneira que o fazemos em L1?

Na verdade, a pesquisa aqui apresentada é melhor caracterizada como uma reflexão sobre a prática de ensino-aprendizagem de LE e sua relação com as modalidades da lín-

gua, não tendo os elementos, nem a quantidade de exemplos necessários para enquadrá-la como um estudo amplo e passível de generalizações sobre a fala em LE.

2. Breve reflexão sobre a relação entre fala e escrita

Estudos lingüísticos na segunda metade do século XX tendem a relativizar a visão dicotômica adotada com relação às modalidades que identificamos no uso da língua: a oral, a escrita, considerando que há, na verdade, um *continuum* entre elas (Biber, 1998). Ou seja, entre os pontos extremos que representariam o estado puro de fala —por exemplo, uma conversa espontânea de caráter totalmente informal— e o da escrita —uma tese doutoral, ou qualquer outro documento formal— haveria uma infinidade de possibilidades e matizes, combinando elementos de ambas. Assim, encontraríamos uma carta familiar —modalidade escrita —com traços reconhecidos como pertencentes à conversa e uma conferência —modalidade oral— cujo aspecto geral nos levaria a pensar em um escrito oralizado. Ao observar mostras de discursos proferidos em embas, vemos que há diferenças entre os produtos (enunciados) e os processos de sua criação (enunciação), mas os parâmetros usados para estabelecê-las deveriam ser considerados como dimensões, já que definem a variação do *continuum* mais do que apenas pólos separados (Biber, 1988: 9).

Mas, quais seriam então essas diferenças detectadas na abstração da fala e da escrita? Na realidade, serão a situação em que se encaixam e sua função que estabelecerão a variação na sua forma. Isso nos levaria a refletir que muitas das características atribuídas à modalidade seriam de fato marcas de gêneros ou tipos diversos de discurso (Biber, 1988). De qualquer maneira estabelecer aqui alguns parâmetros para a sua comparação. Koch (1997) discute que a divisão apresentada nesta perspectiva de abstração de modalidade não é em absoluto rigorosa e que muito do que se propõe para a fala, inclusive sob uma ótica de avaliação de sua correção e/ou adequação, está pensado à luz da gramática normativa, de forma preconceituosa, com base em padrões de língua escrita.

Quanto aos suportes da produção, observamos na oral suas cadeias de fonemas, cuja percepção é auditiva, e na escrita, a percepção visual da combinação de grafemas. Como uma conseqüência imediata desse quadro, temos o fato de poder retomar diversas vezes o texto escrito e reformulá-lo antes de sua apresentação ao receptor, enquanto a fala vai-se construindo à medida em que a enunciação se processa, tendo o emissor que planejar e controlar seu discurso ao mesmo tempo em que o produz. Talvez por isso, haja uma tendência a qualificar como descuidado e menos complexo o discurso oral, o que não corresponde à verdade (Vigara Tauste, 1980).

As mensagens mais curtas, com uma sintaxe baseada en orações breves, coordenadas em sua maioria, a intensa presença de conectivos como «aí» e «então», que retomam o dito anteriormente, as hesitações, rodeios, pausas, reparos e as muitas repetições refletem o alcance limitado da memória do falante, que impõe restrições à enunciação oral. Apesar dessa limitação, a fala conta com a expressividade apoiada em gestos e entonação. Faz parte também de seu caráter expressivo o emprego freqüente do discurso direto, como um traço de dramaticidade.

Se a fala ocorre em presença, ou seja, ambos interlocutores estão presentes durante a enunciação, há uma grande interação entre eles, muito pode deixar de ser dito (e efetivamente assim o é), pois gestos, expressões faciais ou corporais e o própio ambiente on-

de estão completam sentidos e mensagens. Nestes casos, a fala é uma criação coletiva, da qual participam todos os falantes, negociando significados e informações.

Tudo isso faz da fala uma modalidade que possui discursos de caráter dinâmico, com vida curta, em constante mutação, sem o aspecto monumental e estático da escrita. Esta, naturalmente, terá com mais freqüência um autor determinado e uma audiência anônima, que receberá um produto acabado, de cuja confecção não tomou parte. O texto deverá ser o mais completo possível, com todas as informações necessárias à sua plena compreensão. Suas características formais, entre outras, serão as frases mais longas, com grande incidência de subordinação, explicitação de lugar, tempo e pessoas, poucas repetições e elipses. É importante ter sempre em mente que este panorama oferecido para a escrita trabalha com uma idealização de forma pura, uma abstração. Ainda que à distância, uma carta familiar, por exemplo, propiciará um grau de interação e, por conseguinte, em virtude de conhecimentos compartilhados entre os sujeitos da enunciação, oferecerá casos de elipses, subentendidos, discursos diretos, apenas para citar algumas das características atribuídas à fala.

O que podemos observar é que, embora alguns dos aspectos aqui descritos sejam efetivamente própios de uma ou outra das modalidades lingüísticas estudadas, a produção real flutua entre esses dois pólos. O que condiciona as tendências são os gêneros/ tipos dos discursos tomados para análise e as situações de sua produção. Um exemplo é o discurso de televisão, no qual há, sem dúvida, uma apresentação oral de informações, buscando criar uma impressão de interação, mas cuja estrutura formal das frases, a falta de relação dêitica com o ambiente, a audiência anônima levam-nos a associá-lo à escrita. Um discurso, mesmo quando improvisado, uma conferência, a explanação de um advogado ante o júri serão todas manifestações orais que, devido à sua formalidade, lugar e função social, apresentarão feições da escrita. Por outro lado, cartas familiares, recados breves deixados a pessoas íntimas, algumas instruções para realizar determinadas tarefas, *e-mails*, embora estejam redigidos, conterão algumas características da fala, por sua informalidade, contextos compartilhados, ou certo grau de interação.

Não é apropriado, portanto, manter uma posição rígida quanto ao tema. Devemos admitir que, se bem existem elementos e procedimentos mais apropriados a cada uma dessas modalidades, sempre haverá muitas amostras híbridas de discurso, conjugando traços comuns a ambas, a fim de atender às necessidades dos múltiplos usos da língua. Este é o *continuum* fala/escrita de que tratam os lingüistas e que nos permite transitar entre os dois pólos extremos, definindo o padrão de adequação de acordo com critérios outros, que não o fato de estarmos simplesmente diante de um texto oral ou escrito.

3. A problemática da língua estrangeira

No item anterior estivemos discutindo alguns aspectos atribuídos às modalidades da fala e da escrita e como, na realidade, podem interpenetrar-se segundo o gênero ou tipo de discurso que esteja sendo observado, a situação em que está sendo produzido e sua função. Abordamos, no entanto, aspectos gerais da Lingüística, sem levar em consideração as implicações que tais conceitos podem ter quando se encara uma língua como estrangeira (LE).

A língua, sob o ponto de vista da primeira língua (L1), é, além de instrumento para a comunicação, um elemento de definição da identidade, seja a do indivíduo, seja a social.

É, também e por isso mesmo, considerada como um patrimônio de seus usuários. Assim, somos capazes de reconhecer e reconhecer-nos pela nossa maneira de falar e permitimonos o direito de arbitrar sobre o que é correto e adequado ao usar a língua, estabelecendo critérios de valor sobre o que é dito, quem e como o diz.

A partir de tal perspectiva, «o distanciamento proporcionado pelo envolvimento no discurso por meio de uma língua diferente ajuda o aluno a aumentar sua autopercepção como ser humano e cidadão» (Celani & Lopes, 1997: 3). O aprendizado de uma LE propiciará a esse estudante o contato e o entendimento do outro e de sua realidade, levando-o a aprender «mais sobre si mesmo e sobre um mundo plural, marcado por valores diferentes e maneiras diversas de organização política e social» (Celani & Lopes, 1997: 3). Com isso, espera-se desenvolver no aprendiz a capacidade de envolvimento no discurso, tanto o seu próprio como o que provocar em outros, ou seja, o chamado «engajamento discursivo» (Celani & Lopes, 1997).

Outro aspecto importante a observar é o fato de que, ao contrário da L1 que se vai adquirindo ao longo dos primeiros anos de vida pelo contato com os membros da comunidade, a LE deverá ser aprendida. O mais comum é a aprendizagem ocorrer fora de contextos autênticos, em escolas ou cursos e com restritas oportunidades de aplicação do conteúdo da LE estudado. Essas limitações costumam criar dificuldades, principalmente no tocante à percepção das formas mais adequadas às diferentes situações comunicativas e da variação presente em qualquer idioma. Os alunos tendem a apresentar uma produção, tanto oral quanto escrita, estereotipada e restrita às fórmulas contidas nos materiais didáticos nos quais estudam. No caso do espanhol/LE, por exemplo, ao aprender a função comunicativa da saudação, poderemos encontrar frases como : «Hola, ¿Qué tal?», ou «Buenos días, ¿cómo está Ud.?». Se numa situação real de interação o estudante de LE ouve a expressão «¿Qué hay?», talvez não tenha a percepção de que equivale às anteriores, num registro informal. Poderá, inclusive, associá-la ao seu significado literal, interpretando-a como uma pergunta sobre o que está acontecendo. Esta é uma amostra bem simples, mas que pode dar uma idéia sobre o problema das estruturas estereotipadas.

No tocante especificamente à lingua espanhola, há que considerar a sua forte tradição gramatical e pedagógica. Aquilino Sánchez (1992) comenta como já no século XV a preocupação com o espanhol como língua de comunicação, intercâmbio comercial e político e marca da identidade nacional traduz-se na vasta produção de gramáticas, compêndios de vocabulário e manuais de ensino. Ao lado dos estudos gramaticais, que atendiam ao anseio de fixar o idioma neolatino como uma língua culta e de prestígio, seguindo os modelos da linguagem literária que descriviam, estavam as propostas de manuais de conversação, compostos por diálogos e listas de palavras. Desde aquela época, entendia-se que havia uma necessidade urgente de desenvolver a habilidade de expressão oral, através da qual seriam possíveis as transações comerciais e os contatos políticos com as demais nações européias. Com a expansão das fronteiras em direção ao Novo Mundo, a língua teve também seu papel de destaque como parte do processo de conquista e colonização.

O fato de português e espanhol pertencerem a uma mesma família e possuírem tanto em comum oferece uma dupla realidade ao processo de ensino-aprendizagem desses idiomas como LE: por um lado, facilita e agiliza a tarefa, permitindo melhor manipulação de materiais autênticos de níveis mais avançados desde o princípio; por outro, amplia as chances de interferência, já que várias vezes é difícil perceber se se está usando

a LE ou cedendo a uma influência da L1. Outra questão é diferenciar o que constitui uma falha na aprendizagem do que é apenas uma etapa natural de evolução nesse processo, ou seja, uma amostra de interlíngua.

Um outro ponto que vem à tona é o tratamento que deve ser dado às modalidades lingüísticas quando se trata de ensinar uma LE. Várias das características explicitadas no item anterior para fala e escrita são universais e facilmente identificáveis. Ao observar ou produzir discursos que estejam nos extremos do *continuum* poderá não haver maiores dúvidas. Mas, como lidar com os muitos matizes intermediários? Como reconhecer as situações de maior ou menor formalidade para fazer as seleções adequadas de elementos e procedimentos? Trata-se de levar em consideração no processo de ensino-aprendizagem o caráter sociointeracional da linguagem e sua especificidade com relação à LE.

As pessoas agem no mundo e relacionam-se através da linguagem. Constróem juntas os significados. Para consegui-lo, usam três níveis de conhecimento: *sistêmico* (das estruturas próprias da língua: morfológicas, sintáticas, léxicas, semânticas, fonéticas, fonológicas), *de mundo* (tudo o que se armazena na mente sobre coisas, ações e relações no mundo), *da organização textual* (*«rotinas interacionais que as pessoas usam para organizar a informação»*- Celani & Lopes, 1997: 12). O indivíduo já chega à escola com boa parte desses conhecimentos desenvolvidos, ao menos no que se refere à sua produção oral em L1. No entanto, deverá desenvolvê-los em LE. Muito nesse trabalho poderá contar com o apoio e a transferência da L1 à LE, mas haverá limitações impostas pelas lacunas presentes em cada um desses níveis.

Grande parte do que deverá aprender o aluno está relacionado ao conhecimento sistêmico, embora possa haver, dependendo da relação entre L1 e LE, vários pontos de contato que facilitem a tarefa. Contudo, ainda que domine a estrutura lingüística, o desconhecimento de aspectos de mundo na cultura da LE poderá trazer dificuldades ao seu uso, seja em nível de compreensão, seja no de produção. Esse conhecimento deve ser trabalhado durante o processo de ensino-aprendizagem a partir da bagagem que o estudante já traz consigo, acrescentando-se novos elementos, a fim de permitir-lhe ampliar seus horizontes conceituais. Será em parte esse conhecimento de mundo que lhe permitirá distinguir ou reconhecer, por exemplo, os registros adequados a cada situação. Somemos a isto o conhecimento da organização textual, pois os diferentes tipos/gêneros de discurso exigem procedimentos diversos na hora de organizar a informação durante a interação. O domínio desse aspecto na L1 também favorecerá o trabalho com a LE. É importante, porém, ter claro que as línguas não têm os seus discursos organizados necessariamente da mesma forma.

É um fator agravante no ambiente de sala de aula o fato de os modelos mais usuais serem os padrões de registro culto e escrito. As mostras orais, além de serem freqüentemente poucas, apresentam-se, em geral, despidas do contexto físico da enunciação —ruídos, cenário— e calcadas em frases feitas e algumas fórmulas restritas. Os alunos não dispõem de exemplos autênticos, variados e adequados a múltiplas realidades, que lhes permitam construir uma bagagem lingüística versátil e eficiente; não aprendem a «ler» os gestos, a entonação, as pausas, vacilações e repetições, nem a empregá-las. O que podem fazer é transferir o conhecimento que possuem de sua própria língua para as atividades em LE ou tentar adaptar o que aprenderam sobre a modalidade escrita às tarefas de expressão oral. Algumas vezes obtêm resultados positivos, mas o mais usual é que não o consigam plenamente, deixando de aplicar as expressões corretas para os sentidos desejados e introduzindo formas que só produzem efeito na L1.

Ao entrar na escola, o usuário de L1 possui todo um padrão de modalidade oral de sua língua, determinado pelo contexto sociocultural no qual está inserido. Além de ampliá-lo para outros registros diferentes do seu, deverá também desenvolver-se na modalidade escrita. No tocante à LE, o processo de aprendizagem se dará num nível escolar tanto para a fala quanto para a escrita. Se unirmos o fato de que nossa cultura ocidental valoriza grandemente o letramento, associado à escolaridade (Biber, 1998), à visão simplista de que se todos já falamos, não é tão emergencial a aprendizagem da habilidade de expressão oral (Giovannini et alii, 1996), começaremos a questionar o processo de ensino-aprendizagem desta modalidade nas aulas de LE. Apesar da transferência L1/LE ser um recurso amplamente empregado na aprendizagem, devemos perguntar-nos se a língua falada em LE pode-se considerar da mesma maneira que o fazemos em L1. Não estará sujeita, assim como a escrita, aos passos própios do desenvolvimento da aprendizagem, em oposição ao processo de aquisição da fala em L1? E, sendo assim, não receberá, além das interferências da L1/modalidade oral, também elementos aprendidos na prática da produção escrita em LE? Não podemos esquecer, que a experiência nos mostra ser mais freqüente o trabalho com textos escritos (leituras, redações, temas gramaticais etc.) em situações de aprendizagem de idiomas estrangeiros que as práticas orais, em especial as conversacionais.

4. Análise de uma aula de conversação em E/LE

4.1. Metodología de coleta de dados e panorama geral do *corpus*

O *corpus* deste trabalho está constituído por uma gravação em vídeo, de aproximadamente meia hora de duraçao, de uma aula de prática oral numa turma de sétimo período de língua espanhola (curso de graduação em Português-Espanhol), de uma universidade localizada no estado do Rio de Janeiro. Embora só figurem nove alunos na fita, o referido grupo estava composto de onze estudantes, dos quais dois haviam faltado.

A gravação foi feita pela professora da turma como parte de um processo de avaliação permanente, ao qual os estudantes já estavam habituados. Ou seja, seu objetivo não era atender à presente pesquisa e, sim, servir para que docente e alunos pudessem observar seu desempenho em atividades de expressão oral em LE. Na aula seguinte, após ter sido vista pela professora separadamente, a fita seria passada para todos, que teriam a oportunidade de fazer comentários e escutar as orientações da regente da turma. Esta etapa não foi acompanhada para este trabalho.

Em termos da metodologia da pesquisa, é importante destacar que a intenção de utilizar o material em vídeo para análise posterior e confecção de um estudo sobre discurso oral em LE não era conhecida pelos estudantes. Donde se conclui que o que pôde ser observado fazia parte de seu cotidiano escolar e não deve ter apresentado variações provocadas por inibição.

A etapa seguinte à gravação, foi a da transcrição. É interessante observar que, apesar de ser uma aula com um caráter de avaliação e de estar a professora ocupada com a câmara, houve um momento, já mais ao final (intervenções 193 a 209), em que esta tomou parte das discussões, que corresponderam a uma digressão (entendido aqui o termo como uma derivação do assunto central para nova temática), com relação ao tema da atividade.

Na proposta assistida tratava-se de uma exposição-participação, caracterizada por uma «maneira viva de conduzir uma exposição» (Vanoya, 1996: 168). Nela, há um coordenador que expõe um tema de caráter geral e conta com a participação ativa do auditório. É desnecessária a erudição ou a linguagem especializada, mas o apresentador deve conhecer bem o assunto do qual está tratando e também o seu público. Segundo o autor, estaria dividida em quatro etapas: a primeira, de apresentação do tema, com aproximadamente dez minutos e cujo objetivo é despertar o interesse e mostrar a importância do que será exposto; a segunda, da abertura do debate a partir de uma questão colocada; a terceira, de orientação das respostas e intervenções, com base em um esquema prévio de conhecimento do coordenador, com intuito de evitar a fuga do tema; finalmente, a conclusão, com a recapitulação dos pontos principais, observações complementares e um destaque para a participação dos assistentes.

Nessa gravação, estavam presentes duas expositoras (E. e M.), que apresentaram o tema: «Los hijos de Ratinho», partindo de uma reportagem de um jornal brasileiro daquela semana. Além delas, sete colegas de turma, como audiência e debatedores, e a professora, fazendo a gravação em vídeo, em posição, inicialmente, neutra.

O que se pôde constatar a partir da leitura da transcrição é que apenas algumas das etapas previstas para a exposição-participação foram respeitadas. Houve a introdução do tema e uma pergunta provocadora do debate (turnos 1 a 5), seguida da participação ativa dos ouvintes, contudo, as intervenções não foram devidamente controladas, correndo livremente, com digressões e disputa pelo turno. Parecia não haver um planejamento por parte das duas expositoras, que alternavam intervenções, opiniões próprias e o silêncio de quem observa o que ocorre à sua volta. A audiência, por sua vez, dependendo do grau de timidez de cada aluno, manteve-se ou mais calada ou intensamente participativa, criando, muitas vezes, um discurso único, compartilhado e construído coletivamente por vários dos falantes, interrompendo-se, falando simultaneamente, ou disputando de forma explícita o turno, sem que houvesse freqüentes intervenções das coordenadoras.

> W 82 — Sí, estamos viviendo…
> MG 83 — la virada del milenio.
> E/P/M 113 — // Favorecidos. //
> P 173 — ¿Déjame hablar? ¿Déjame hablar?
> M50 — // Patricia, ¿qué piensas? //

Quanto à conclusão, podemos dizer que esta não chegou a ocurrer em seu sentido mais estrito. Devido à hora já avançada (a gravação estava sendo realizada nos tempos de aula que vão das 21:00 às 22:40), uma das coordenadoras tentou retomar o assunto central e orientar o debate para seu desfecho com um resumo dos itens principais a partir da fala E 234, mas, após um turno da outra expositora em M 147, houve o reinício do debate com uma nova derivação do tema.

> E 234 — Oh, vamos, *vamos pensar* en una cosa …
> W 235 — Sí, la cuestión de política en Paracambí es problemática…
> E 236 — … porque las personas se van. (Falou isso referindo-se a que a aula já estava acabando e era muito tarde, quase 22:30.) Vamos a perder nuestros… nuestros representantes legítimos.
> M 237 — Para, para cerrar nuestra…
> E 238 — [É, é]… ¿cuál es la posibilidad de *descarte?* (Este último termo não fica claro no contexto.)

> M 239 — Lo que vemos, lo que hemos leído en este artículo que habla sobre «Los hijos de Ratinho»… según la… Gilberto Dimes-Dimestein, la salida sería… enseñar nociones de moralidad … de los códices morales, *¿sí?,* la ci- la ciudadanía en las escuelas, como se enseña matemática, portugués… o sea…
> Z 240 — Yo primero creo que tenemos problema de leyes… Él no *fere* las leyes. Él solamente::: … se utiliza de medios… [ãh]… poco éticos.
> E 241 — *Eres* un justicialista como *eres…* Sivuca …, por ejemplo. Como *eres,* eh, es *aquello:::* … Bolsonaro … Y, y para mí es una subversión de valores.
> Mo. 242 — «Los hijos de Ratinho» sería:::porque:: … ello::, él…
> MG 243 — Los seguidores del…
> Mo 244 — Sí, los seguidores. Las personas que…
> P 245 — *Los que apoyan…*
> MG 246 — ¿Apoyan?… ¿O las personas que ayuda?
> M 247 — No, las personas que… siguen la ideología *de él.*

Outras duas tentativas de encerramento foram feitas, desta vez sem a preocupação de concluir o assunto e, sim, de simplesmente acabar a atividade. Na segunda e última, quando efetivamente terminou a aula, a palavra final não foi dada pelas coordenadoras, mas por uma das colegas da audiência.

> E 269 — No vamos a encerrar así…(Ri.)
> W 270 — No es eso, no es eso…
> E 271 — Mucho gusto en hablar con ustedes…
> M 272 — Entonces, está. Adiós.
> E 273 — Hasta la próxima…
> E 287 — *Vamos marcar una otra* discusión…
> P 288 — Entonces…
> E 289 — *¡Fue!*
> P 290 — Muy bien… se acabó el cuento.

Um aspecto relevante para a presente pesquisa refere-se à preocupação metalingüística manifestada na fala de vários alunos. O fato de sabermos se estamos expressando-nos adequadamente, com um léxico própio e uma sintaxe correta não costuma preocupar-nos tanto como falantes de nossa L1. Aqui, ao contrário, por tratar-se de uma amostra de LE, isso é motivo de inquietação. Todos têm a consciência de estarem participando de um exercício de expressão oral; devem falar clara, correta e adequadamente. Sabem que, se fosse uma situação de vida real, alguns deslizes poderiam causar ruídos na comunicação. Além disso, estão nesse contexto para aprender e praticar. O interessante é observar que, ao lado das auto-correções, há também as correções feitas pelos colegas de turma, sejam a pedido ou não. O clima, contudo, não ficava tenso quando ocorriam essas dificuldades e o debate fluía normalmente. As observações metalingüísticas tinham o seu foco orientado para dúvidas de vocabulário, de estruturas sintáticas e de pronúncia.

> P 191 — No, yo quiero una tele de «vaquita». (A aluna cria um neologismo adaptando a gíria «vaquinha» - coleta de dinheiro entre muitos para algum fim comum — à palavra correspondente em espanhol, de forma literal, sem considerar seu significado.)

M 136 — ¡Sí! … Pero aquellos que no lograban … lograban éxito en un año, sólo podrían, [é::] ¿repetir?
E 137 —Rehacer
M 138 —… Rehacer la, la serie una vez más por una vez… *¿Sí?* Si no lograban eso, entonces, eran jubilados.
E 142 — Pero, piensen una cosa… Pensen, pensen ¿piensen? … ¿Ah? ¿Piensen?
M 143 — ¡Pensad! Yo hablo vosotros. (A observação não diz respeito ao conteúdo do que se está tratando, e sim à forma do verbo usado.)
E 143 — Pensad una cosa. (…)

Para completar esse panorama geral do *corpus,* cabe apresentar um quadro com a sua organização tópica, entendendo por tópico um grupo de enunciados que os interlocutores formulam sobre um conjunto de referentes explícitos ou inferíveis, relacionados entre si e guardando relevância num certo ponto da mensagem (Jubran, 1993). As unidades tópicas organizam-se segundo uma hierarquia que se estabelece com base na sua abrangência do assunto, e, seqüencialmente, pelas adjacências e interposições na linha discursiva.

Dentro do nível hierárquico, podemos observar o super-tópico, mais abrangente, e os sub-tópicos, divisões internas daquele, numa mesma camada da organização tópica.

No plano da linearidade (organização seqüencial), temos a continuidade, com a abertura de um novo tópico só após o fechamento do anterior e a descontinuidade, na qual percebemos inserções de novos tópicos antes do fim de outro, alternâncias com estruturas paralelas e rupturas, onde não se retoma o tópico interrompido.

Quanto às digressões, podemos encontrá-las baseadas no enunciado, na interação e em fatores metalingüísticos. No primeiro caso, elas partem do que se está dizendo e apresentam às vezes marcadores, como, por exemplo: *«a propósito disso».* As segundas relacionam-se a interrupções para tecer comentários sobre a interação, como o seria falar sobre o tempo — *«Faz calor. Vai chover e eu nem tenho guarda-chuva».* Por último, há as explicações sobre o próprio discurso, manifestadas através de interrupções de caráter metalingüístico.

Podemos analisar o esquema (quadro 1, anexo 7.2), construído como uma adaptação do modelo usado em «Organização tópica da conversação» (Jubran,1993), que se propõe a retratar a estrutura hierárquica e seqüencial da exposição-participação estudada. As informações dentro dos retângulos correspondem a unidades tópicas pertinentes ao tema central da atividade oral; as contidas nas elipses eqüivalem a digressões relacionadas indiretamente ao assunto. As digressões metalingüísticas e de interação aparecem, respectivamente no losango e no hexágono.

No tocante à hierarquização das unidades tópicas, podemos identificar cinco níveis, representados por diferentes tipos de linha (contínua grossa, dupla, tracejada, pontilhada e tripla). Neles vemos o desdobramento do assunto em um supertópico (contínua grossa) e seus subtópicos (dupla), que, por sua vez, também apresentam subdivisões. O plano da seqüencia está assinalado pelos numerais dentro de cada figura geométrica (unidade), que correspondem às falas reproduzidas na transcrição. As digressões, em linha contínua fina, estão distribuídas em três modalidades: as relacionadas ao assunto (nas elipses) que ampliam a temática do debate, trazendo novas questões; as metalingüísticas, associadas à preocupação dos estudantes com a adequada expressão oral na LE, que se referem a aspectos léxicos (4, 35, 52, 58 e 180), morfológicos (175, 176), sintáticos (129-131 e 142-144) e fonéticos (52); e as de interação (no hexágono), que, na sua maioria, envolvem disputas pelo turno (173-174, 219, 226).

Como é possível depreender pelo esquema, distribuição da numeração e grande quantidade de digressões, o discurso desenvolvido é descontínuo e freqüentemente as unidades tópicas ficam em aberto, substituídas por outras, sem que sejam retomadas. Isso ocorre, inclusive, com o tema central da exposição —«Ratinho e as implicações éticas de seu fenômeno»—; ao dar por concluída a apresentação, não se volta a fazer qualquer referência ao assunto, que havia sido abandonado por volta da fala 247.

4.2. O discurso oral em uma unidade discursiva da exposição-participação em LE

A fim de aprofundar um pouco mais a análise quanto a alguns aspectos próprios do discurso oral, inclusive tentando refletir sobre a sua especificidade no campo da produção em LE, vamos selecionar uma unidade tópica dentre as apresentadas no item anterior (anexo 7.1). Nela observaremos os marcadores de turno, a incidência de digressões metalingüísticas, as possíveis interferências da L1 e algumas características associadas à fala, como interrupções, pausas, vacilações e repetições.

A unidade selecionada foi «avaliação da legalidade desta forma de ajuda», pois contém tanto a proposta original de discussão, como a primeira tentativa de conclusão do assunto. Incluímos a fala 7 neste fragmento, apesar de no esquema ela estar no subtópico «razões para o êxito do programa-auxilio aos desamparados», por dois motivos: porque também está relacionada à questão da «forma de aproveitamento das carências do povo», parte do subtópico escolhido para análise e, além disso, porque serve de ponte entre a pergunta que inicia o debate e uma primeira avaliação da questão levantada. No total, temos 46 turnos, envolvendo oito dos nove alunos participantes.

Em meio a este material observamos as lacunas referentes às digressões sobre a compra da televisão, educação, ditadura militar e falta de politização (entre 51 e 170; 180 e 213), aos pedidos/disputa por turno (173-4) e todas as discussões sobre as condições sociais desfavoráveis. Ao final, ao invés de concluir o assunto, inclusive apresentando a educação como solução para minimizar o problema, um aluno começa toda uma discussão sobre o papel daquela, da universidade e da formação dos docentes para a sociedade, que deriva sem fechar o tema da pergunta inicial sobre a legalidade ou não de programas como o de Ratinho. Apesar dessas ausências, pode-se perceber que há um fio condutor que mantém coerente o fragmento.

Quanto às mudanças de turno, observamos os seguintes comportamentos:

a) a fala é introduzida por partículas - *«ah, sí»* (2); *«entonces»* (8); *«y ahora»* (175); *«oh»* (214, 234); *«é»* (238), esta última não pertencente ao espanhol, e *«sí»* (32, 44, 48, 49, 51, 172, 178, 215 e 244).
b) ocorre uma repetição da fala (ou de fragmento final) anterior (33, 34, 176 e 177)
c) repete-se a fala anterior, mas sob a forma de uma pergunta (9, 31, 246)
d) o falante «engancha-se» na fala anterior, complementando-a (35, 241, 243 e 245)
e) o turno inicia com uma pergunta (30, 45, 46 e 50)
f) o turno apresenta-se como resposta direta à pergunta anterior (47 e 247)
g) a fala é iniciada por marcas de modalidade de crença (KOCH, 1993, o. 81) - *«creo»* (10); *«Yo primero creo (…)»*(240)
h) começa-se o turno ignorando o anterior ou retomando uma fala do próprio emissor em outro turno (216, 236, 237, 239 e 242). As falas 236 e 237 estão marcadas com partículas de causa (porque) e de finalidade (para), respectivamente.

Apesar de tratar-se de uma exposição, ainda que acompanhada de debate, podemos constatar como a interação foi relevante para o processo de comunicação e como o discurso era não planejado e ia construindo-se ao mesmo tempo em que se processava a enunciação.

No plano da interação, destacaram-se dois procedimentos: a construção coletiva do discurso, através de complementação de informações compartilhadas por diferentes falantes (8-9; 33-34-35; 45-46; 242-243-244-245) e as correções do uso de LE de caráter metalingüístico - léxico e morfossintático - (4; 35; 175 a 177).

> A 175 — Y ahora esto… eh, eh … estamos hablando de Ratinho y tal, y quizá condenando su, su:: postura *¿sí?*. Si quien, quien en verdad, eh, hizo, eh, ¿hice? … hizo
> W 176 — Hizo.

No caso das intervenções metalingüísticas em 4 e 35, cabe esclarecer que, embora não haja ocorrido uma resposta verbal à solicitação de auxílio quanto ao vocabulário, pela gravação em vídeo foi possível ver a troca de olhares e gestos de pedido de aprovação.

Com relação à construção conjunta/compartilhada de enunciados foi especialmente interessante o exemplo 45-46, no qual uma das coordenadoras informa que tem uma pergunta a fazer, a qual, contudo, é formulada por sua parceira.

> E 45 — Tengo una pregunta …
> M 46 — ¿No, no consideras eso una cosa ilegal?

Outro exemplo de atuação interativa que envolve expressão gestual foi o caso de aclaração/especificação de significado em: *« M 35 — un… una plaza para mi cliente —entre comillas— (Diz a frase e ao mesmo tempo faz o gesto simbolizando as aspas.) en el hospital (…)»*.

Além dessas situações, há todo un conjunto de instruções referentes à atuação no própio debate, sob a forma de perguntas ou cessão de turno (esta ocorre ao princípio, em português ou através de um gesto; outras disputas de turno estão em 173-174, 219 e 226):

> E. 5 — Nosotras tenemos una pregunta
> E 45 — Tengo una pregunta …
> M 50 — //Patricia, ¿qué piensas?// (Fala ao mesmo tempo que o interlocutor anterior.)
> E/ M 51 — //Sí, ¿qué piensas respecto a eso? // //¿Qué piensas, Patricia?// (As duas apresentadoras/ coordenadoras do debate falam ao mesmo tempo.)
> E. 1 - *Fala.*
> E. 3—(Faz um gesto dando o turno de palavra à companheira.)

Sobre a hipótese de ser este discurso oral não planejado, podemos apoiar-nos nas várias reformulações do que se estava dizendo (4; 35; 48; 239); nas interrupções e pausas, provavelmente para a melhor estruturação do pensamento (4; 10; 33; 48), e na descontinuidade sintática, ou seja, em construções interrompidas, com anacolutos e aparentes falhas de concordância e coesão. Em muitos casos, tais «incorreções» sintáticas parecem estar a serviço de um processo de reformulação do enunciado (4; 30; 32; 239).

> M. 4 — *Nosotros* vamos a proponer el tema … «los hijos de [Ratinho]» *¿sí?* …,… Que: … Cómo se discute hoy día la legalidad y la ilegalidad, y la honestidad. O sea …,… porque unos dicen que [Ratinho], él, que, él utiliza los medios ilegales, poco:: … convencionales, pero él hace alguna cosa. O sea, él presenta los, los:: casos desagradables, [ã:], de-sa-gradables, aquellas cosas, a-quellas aberra- ¿aberraciones?, no sé si existe …,… o sea una cosa que:: que provaca un cierto choque … y después, e::: …, invita a algunos médicos para que ellos puedan … proponer alguna solución para el caso de las personas, los pobres, los pobres que van allá. Entonces, eso que vamos a proponer — si esa cuestión de ilegalidad … es: aceptable, una vez que:: genera soluciones o si es una cosa que:: sólo vale *para exponer* las personas y ganar ¿audiencia?, lograr audiencia.

Diversas falas são reticentes ao final e acabam por não se completar, sendo substituídas por um novo turno (171; 172; 179; 215; 237; 239).

O emprego de expletivos é outra característica tida como comum ao discurso oral. Nesta mostra, observamos alguns deles: «¿sí?» (4; 7; 175; 214 e 239), «é» (48; 238), «ã» (4), «eh» (175), «oh» (214; 234). A questão aqui é determinar se são apropriados à língua espanhola, o que na verdade não chegou a ocorrer. Um dos problemas da expressão oral em LE é justamente chegar a usar o ritmo, expressões idiomáticas, gírias, metáforas e também os expletivos específicos do idioma aprendido nas situações adequadas. Não é difícil observar casos de interferências da L1 nestes campos. Nos casos estudados, formas como *«¿no?», «¿vale?», «pues», «bueno»* estão ausentes total ou quase totalmente. Ao lado disso, vemos tentativas de suprir conceitos expressos na L1 dos estudantes com termos traduzidos ao pé da letra, adaptados ou emprestados à LE - *«voto de cabresto»* (49); *«ibope»* (64); *«sucateamento»* (180) *«vaquita»* (191). Ás vezes, os aprendizes têm consciência de que estão tentando obter efeitos de sentido como: busca de aprovação ou atenção dos ouvintes, pausa para refletir sobre o dito; reformulação do discurso (no caso dos expletivos citados); ou transmissão de conceitos, embora sem que para isso empreguem vocábulos da LE. Em outras ocasiões, porém, o que se tem são mostras de interferência da L1 ou de estágios de interlíngua, sem a consciência exata do fato. Para definir qual é a realidade que enfrentamos, podemos lançar mão de algumas pistas discursivas oferecidas pelos próprios falantes. São elas: a autocorreção, a reformulação do enunciado, as observações metalingüísticas sobre a seleção léxica e/ou morfossintática feita.

> W 49 — Sí la cuestión del voto de «*cabresto*». (Tem consciência de que está usando um termo do português, o que ficou claro na gravação em vídeo por expressões gestuais e entonação.)
> M. 4 — (…) o si es una cosa que :: sólo vale para *exponer las personas* y ganar ¿audiencia?, lograr audiencia.

Resta-nos refletir sobre a relação fala/escrita e as possíveis marcas da segunda neste material de discurso oral em LE. Por se tratar de uma exposição baseada, inclusive, numa reportagem de jornal (*«M 239 — Lo que vemos, lo que hemos leído en este artículo que habla sobre «Los hijos de Ratinho»… según la… Gilberto Dimes-Dimestein, […]»*), poderíamos esperar encontrar alguns traços de discurso planejado, com orações mais complexas, pouca referência dêitica à situação de enunciação e o cuidado em deixar bem claras as informações inerentes ao tema abordado, como se tivesse havido al-

gum ensaio prévio. Do mesmo modo, o fato de tradicionalmente o ensino de LE nas universidades estar mais orientado para a prática da escrita (leitura e produção), levaria a pensar numa maior influência das formas desta modalidade lingüística nos trabalhos acadêmicos dos estudantes, fossem eles orais ou escritos. Não achamos, no entanto, indícios disso. A atividade deu-se em presença, informalmente, com ampla interação e, conforme já foi discutido, com os recursos próprios de um enunciado que se apresenta junto com a sua enunciação (repetições, vacilações, interrupções, pausas, reformulações, construção compartilhada).

Um dado que talvez se aproxime às preocupações de maior «acabamento» da escrita seja a intensa atividade metalingüística, orientada para a correção da expressão em LE. O fator diferencial aí será a circunstância de estar-se lidando com outro idioma, com parâmetros e regras distintos dos da L1. Ainda assim, predominam as características da fala. De onde virá, então, esse desempenho oral proficiente, se não há uma formação acadêmica que o garanta? Na verdade, observando-se somente os elementos aqui descritos, seria possível ter essa ilusão de proficiência. Contudo, é importante lembrar que não puderam ser considerados, pela própria natureza do trabalho, questões, por exemplo, como entonação e ritmo, vitais para a estrutura oral de qualquer língua. Tampouco foram consideradas as expressões gestuais e faciais. Uma pequena ponta do *iceberg* foi levantada quando falamos sobre os expletivos e outro tipo de vocábulos que têm uso específico em cada realidade lingüística. Sendo assim, considerando as estruturas estranhas ao espanhol —seja por interferência, desconhecimento ou interlíngua— e sua idiossincrasia expressiva não captada pelo grupo, podemos concluir que ainda faltaria bastante para este grupo alcançar um discurso oral realmente em espanhol. Podemos supor que as marcas de fala tão bem empregadas, o são devido ao conhecimento prévio que cada um possui sobre essa modalidade discursiva em sua L1.

5. Conclusão

Este trabalho propôs-se a refletir sobre alguns pontos relacionados ao discurso oral em língua estrangeira. A questão capital em toda a sua trajetória era levantar a discussão sobre se os parâmetros teóricos sobre fala, escrita e *continuum* estudados pelos lingüistas aplicavam-se à LE da mesma forma que à L1. Naturalmente, o *corpus* aqui estudado é limitado e, portanto, não permite que tracemos generalizações sobre o tema. De cualquer forma, o trabalho conserva sua validade como instrumento de reflexão de uma das realidades possíveis no ensino de LE em sua modalidade de discurso oral.

Embora tenhamos podido encontrar os traços de fala nas amostras observadas, a constatação de que a prática oral não é priorizada na formação dos profissionais de LE em nível universitário leva-nos a concluir que sua presença está mais relacionada às transferências feitas a partir do conhecimento e processos cognitivos desenvolvidos na L1. Há também que considerar a intensa preocupação metalingüística detectada, que, em certa medida, reforça essa visão. Nota-se com freqüência o cuidado com uma forma bem estruturada —vocabulário e construções morfossintáticas— e não apenas com o conteúdo e sua parte significativa. Ou seja, passar a mensagem para que todos entendam não basta; é também necessário fazê-lo de modo gramaticalmente correto. Aqui poderíamos observar uma preocupação compartilhada igualmente pela prática da escrita mais formal (revisar o enunciado até obter um produto aprimorado), mas que não seria tão exigida

num debate informal. Esta situação estaria sendo gerada pela circunstância de atividade de sala de aula, monitorada pelo professor, e também pelo fato de tratar-se da produção de discurso numa LE, por parte de aprendizes que devem esforçar-se para produzi-lo da melhor maneira possível. Vimos alguns exemplos dessa preocupação nos fragmentos de fala destacados ao longo da análise do *corpus.*

Outro aspecto importante levantado no presente estudo é a questão relacionada à interferência da L1 sobre a LE e às mostras de etapas de interlíngua. Ao longo de toda a transcrição há termos em negrito e negrito/itálico, que representam as formas que não se encaixam na estrutura do espanhol e, no entanto, são usados pelos alunos como pertencentes a esta língua, na grande maioria das vezes, sem a percepção de sua inadequação. Alguns deles, são mostras de um estágio intermediário do aprendizado da LE —nível de interlíngua—, outros constituem uma falha na apreensão das estruturas estrangeiras já estudadas. Diferenciá-lo exigiria outro estudo, inclusive comparando diferentes produções de cada informante, para verificar se determinados erros persistem, em que circunstâncias isso ocorre e se houve explicações sobre os usos adequados. Não é este o objetivo do trabalho agora desenvolvido. Portanto, limitaremos nossos comentários aos elementos mais intimamente relacionados à fala, cujo emprego esteja cruzando L1 e LE.

Além da entonação e expressão gestual, que não foram abordadas aqui, merecem atenção os expletivos. É comum encontrar essas palavras despidas de um significado específico na fala, cujas funções são preencher espaços vazios, dar mais força ao que está sendo dito, ou proporcionar um tempo para pensar e reestruturar o discurso. Embora sua freqüência seja normal, nunca se deve esquecer que elas variam de idioma para idioma. O que se pôde observar neste *corpus* foi a grande incidência de expletivos pertencentes ao português, não ao espanhol, e, em contrapartida, a ausência praticamente total dos próprios da LE — «¡Vale!, «bueno», «¿no?», para citar algumas. Sua função na fala foi resguardada, porém sua forma não.

Outro uso da L1 presente na exposição-participação foi a insistência no emprego de «yo» (eu) em circunstâncias onde era desnecessário, devido à indicação da pessoa do discurso através do verbo conjugado. Em espanhol, isso só costuma acontecer quando há ambigüidade, por ênfase, ou para marcar uma alternância nos sujeitos, por exemplo, «¡*Tú* lo dices; *yo* no digo nada!». Quase sempre não foi isso o que se percebeu. Logo, concluímos que a presença do pronome sujeito de primeira pessoa corresponde à prática oral da L1, transferida para a LE.

Esta pesquisa explorou apenas uma pequena porção das possibilidades oferecidas pelo *corpus* coletado e dos aspectos estudados sobre discurso oral/ discurso escrito. Fica, portanto, como uma primeira proposta de trabalho, abrindo campo para novos estudos, que ampliem e aprofundem as discussões levantadas através dela.

6. Bibliografia

Biber, D., 1988, *Variation across speech and writing.* Cambridge, Cambridge University Press.

Brown, Gillian. Yule, George, 1993, *Análisis del discurso.* Madrid, Visor Libros.

Celani, Maria Antonieta Alba. Lopes, Luiz Paulo da Moita, 1998, *Parâmetros curriculares nacionais; terceiro e quarto ciclos; língua estrangeira.* MEC, Brasília.

Ellis, Rod, 1996, *Study of second language acquisition.* Oxford, Oxford Press.

Giovannini, Arno et alii, 1996, *Profesor en acción 3; destrezas.* Madrid, Edelsa.
Jubran, C. et alii., 1993, «Organização tópica da conversação». In: R. Ilari (org.) *Gramática do português falado,* vol. II. Campinas, Editora da Unicamp.
Koch, Ingedore Villaça, 1993, *Argumentação e linguagem.* São Paulo, Cortez.
—, 1997, *O texto e a construção dos sentidos.* São Paulo, Contexto.
Paredes Silva, Vera Lúcia, 1997, «Forma e função nos gêneros de discurso». *Alfa,* São Paulo, 41 (n. esp.), 79-98.
Revilla Castaño, Irene, 1995, *La interacción en lengua extranjera: ¿reto o sueño?* [Monografia para Doutorado] Barcelona, Universidad de Barcelona,. (não publicado)
—. *Investigación en el aula,* 1996, *Observación de clases de español LE para brasileños.* Rio de Janeiro. (não publicado)
Sánchez Pérez, Aquilino, 1992, *Historia de la enseñanza del español como lengua extranjera.* Madrid, SGEL.
Sebold, Maria Mercedes Riveiro Quintans, 1994, «Discurso oral e discurso escrito». In: *A literacidade no material didático de espanhol L2.* [Dissertação de Mestrado] Rio de Janeiro, UFRJ. (não publicado)
Vanoye, Francis, 1996, *Usos da linguagem; problemas e técnicas na produção oral e escrita.* São Paulo, Martins Fontes.
Vigara Tauste, Ana María, 1980, *Aspectos del español hablado.* Madrid, SGEL.

7. Anexos

7.1. Transcrição da unidade avaliação da legalidade desta forma de ajuda

Convenções:
Iniciais maiúsculas - alunos.
Profª. — intervenção da professora.
Numeração — indicação de cada turno.
( ) — observações, em português, da autora da transcrição.
/…/ — texto ininteligível.
// // — intervenções simultâneas de vários falantes.
… — pausa maior que a representada por vírgula; as pausas de maior duração ainda são representadas por seqüências de reticências.
¿ ? — pergunta.
¡ ! — exclamação.
. — pausa de fim de período ou conclusão da mensagem.
itálico — uso de L1, L1 adaptada à LE ou problemas estruturais na LE (morfossintáticos, interferências ou hipercorreção).
[ ] — peculiaridades na pronúncia, seguindo padrões da L1 e não da LE.
hífen — usado para cortes no meio da palavra ou repetições de fragmentos da mesma.
« » — marcam citações de falas de outros indivíduos ou criações léxicas com consciência do falante.

Mo. 7 — Porque *ayuda las personas. ¿sí?* Las personas creen en eso
M. 8 — Entonces ¿vale? Lo que…

E. 9 — ¿lo que hacen?

Mo. 10 — Cre:::o que no … mas las personas …

E. 30 — ¿Qué tiene que ver eso con la cuestión de legalidad, ilegalidad … que::: *empiezamos* a hablar ahora.

MG. 31 — ¿Legalidad e ilegalidad de qué?

E 32 — Sí, como es, así que::: …

M 33 — Que él utiliza medios ilegales porque … él invita a:: algunos médicos y … de ahí propone soluciones que … si, si no, si no tienes una:: … ¿cómo es?

E34 — ¿Cómo es? *¿una bagaje? …*

M 35 — un… una plaza para mi cliente —entre comillas— (Diz a frase e ao mesmo tempo faz o gesto simbolizando as aspas.) en el hospital, mientras hay tantas personas que *non*, no *fueron* allá a la, a la tele *buscar* una plaza en el *leito, ¿leito?* del hospital. Entonces, para aquel:: hombre que ha ido allá y conmovido las personas, entonces el, este hombre va a lograr un trata-tratamiento especial.

W 44 — Sí, eso *se* pasa también no solamente en la tele … Porque, cuando un::, ejemplo, *vereador* es candidato a alguna cosa toda la gente va a buscar todo con él. Sí, principalmente, *yo* hablo eso por experiencia propia, porque en Paracambí principalmente son, es una ciudad de interior, es una ciudad chica *en que* toda la gente conoce … los candidatos y tal, y todos van a buscar, hacer pedidos, favores y tal para resolver un problema que tienen en la vida, porque como *no tienen* condiciones de, de resolver el problema, buscan alguien que *le ayude.*

E 45 — Tengo una pregunta …

M 46 — ¿No, no consideras eso una cosa ilegal? (Cortando o turno da outra apresentadora.)

W 47 — *Considero* ilegal, sí, seguro…

E 48 — (Cortando-o.) Sí, *¿eres* un presupuesto:: básico … [é] … que sea una persona honesta? /…/ (Pergunta algo incompreensível à companheira que parece estar relacionado ao vocabulário utilizado.) Una persona:: … sí *¿eres* un presupuesto básico que ese político sea una persona:: … honesta? Porque::: la, aquella idea de que *ello,* [é]… gana para sí, pero hace alguna cosa.

W 49 — Sí la cuestión del voto de «cabresto». (Tem consciência de que está usando um termo do português o que ficou claro na gravação em vídeo por expressões gestuais e entonação.)

M 50 — //Patricia, ¿qué piensas?// (Fala ao mesmo tempo que o interlocutor anterior.)

E/ M 51 — //Sí, ¿qué piensas respecto a eso? // //¿Qué piensas, Patricia?// (As duas apresentadoras/ coordenadoras do debate falam ao mesmo tempo.)

P 171 — (Quase ao mesmo tempo que o falante anterior.) Somos frutos. Nuestra generación es fruto de un problema muy grande que ocurrió …

M 172 — Sí, pero formamos parte de la sociedad…

A 175 — Y ahora esto… eh, eh … estamos hablando de Ratinho y tal, y quizá condenando su, su:: postura *¿sí?* Si quien, quien en verdad, eh, hizo, eh, ¿hice? … hizo

A 177 — Hizo Ratinho, *sino* nosotros … mismos?

M 178 — ¡Sí!

MG 179 — … Hay una persona muy *esperta…*

E 214 — ¡Oh! Volvemos a [Ratinho], *¿sí?*

W 215 — Sí, respecto …

P 216 — Está todo encadenado.

E 234 — Oh, vamos, *vamos pensar* en una cosa …

E 236 — … porque las personas se van. (Falou isso referindo-se a que a aula já estava acabando e era muito tarde, quase 22:30.) Vamos a perder nuestros… nuestros representantes legítimos.

M 237 — Para, para cerrar nuestra…

E 238 — [É, é]… ¿cuál es la posibilidad de *descarte?* (Este último termo não fica claro no contexto.)

M 239 — Lo que vemos, lo que hemos leído en este artículo que habla sobre «Los hijos de Ratinho»… según la… Gilberto Dimes-Dimestein, la salida sería… enseÒar nociones de moralidad … de los códices morales, *¿sí?,* la ci- la ciudadanía en las escuelas, como se enseña matemática, portugués… o sea…

Z 240 — *Yo* primero creo que tenemos problema de leyes… Él no *fere* las leyes. Él solamente::: … se utiliza de medios… [ãh]… poco éticos.

E 241 — *Eres* un justicialista como *eres…* Sivuca …, por ejemplo. Como *eres*, eh, es *aquello:::* … Bolsonaro … Y, y para mí es una subversión de valores.

Mo. 242 — «Los hijos de Ratinho» sería:: porque:: … ello::, él…

MG 243 — Los seguidores del…

Mo 244 — Sí, los seguidores. Las personas que…

P 245 — *Los que apoyan…*

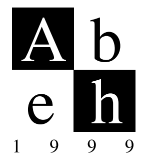
MG 246 — ¿Apoyan?… ¿O las personas que ayuda?

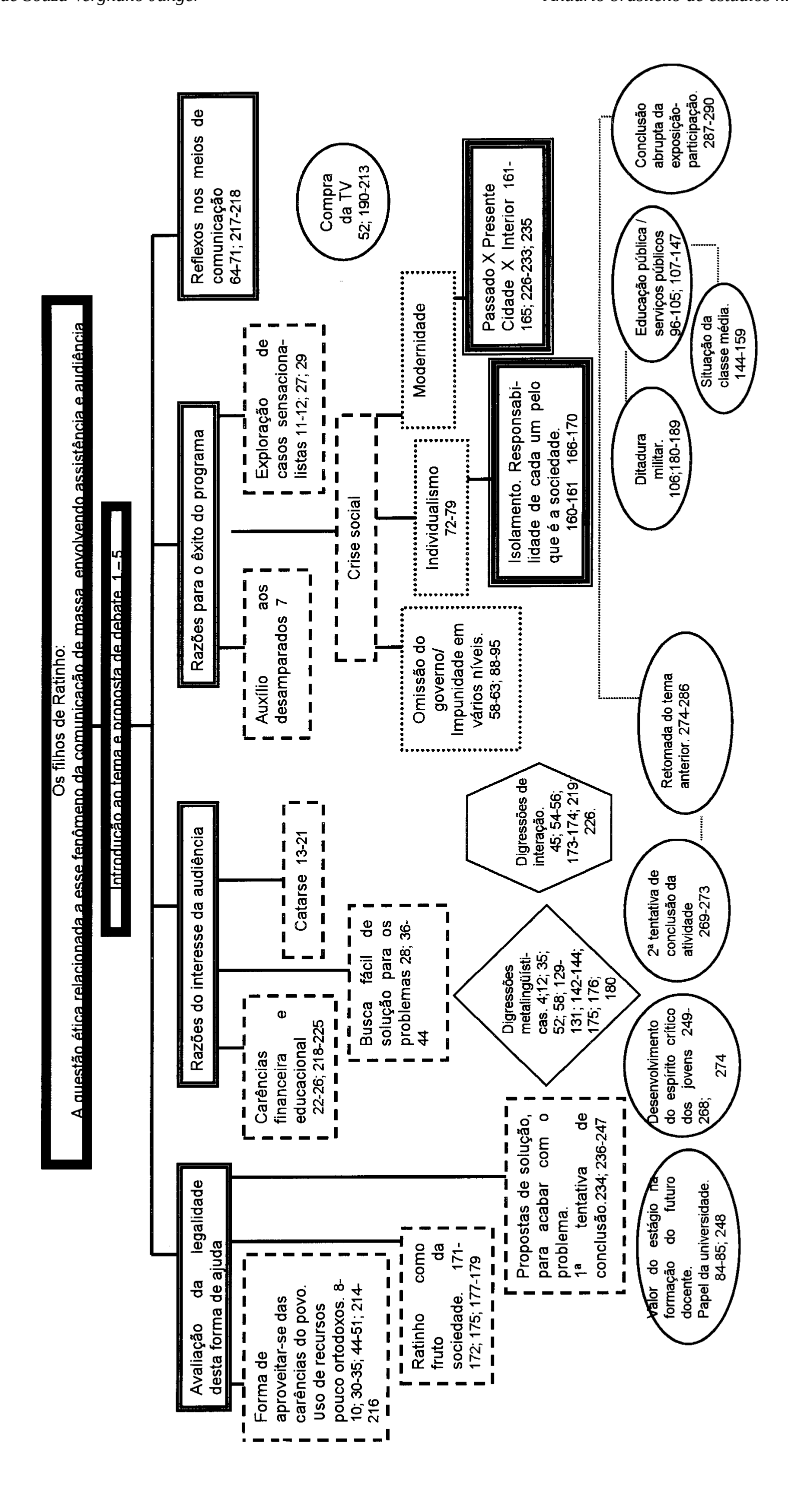
M 247 — No, las personas que… siguen la ideología *de él.*

7.2. Quadro 1. Organização tópica da exposição-participação

(en página 38)

Cristina de Souza Vergnano Junger
Universidade Estadual do Rio de Janeiro




Os filhos de Ratinho:
A questão ética relacionada a esse fenômeno da comunicação de massa, envolvendo assistência e audiência
Introdução ao tema e proposta de debate 1 – 5
Avaliação da legalidade desta forma de ajuda
Forma de aproveitar-se das carências do povo. Uso de recursos pouco ortodoxos. 8-10; 30-35; 44-51; 214-216
Ratinho como fruto da sociedade. 171-172; 175; 177-179
Propostas de solução, para acabar com o problema. 1ª tentativa de conclusão.234; 236-247
Valor do estágio na formação do futuro docente. Papel da universidade. 84-85; 248
Razões do interesse da audiência
Carências financeira e educacional 22-26; 218-225
Catarse 13-21
Busca fácil de solução para os problemas 28; 36-44
Digressões metalingüísticas. 4;12; 35; 52; 58; 129-131; 142-144; 175; 176; 180
Desenvolvimento do espírito crítico dos jovens 249-268; 274
2ª tentativa de conclusão da atividade 269-273
Digressões de interação. 45; 54-56; 173-174; 219-226.
Razões para o êxito do programa
Auxílio aos desamparados 7
Exploração de casos sensacionalistas 11-12; 27; 29
Crise social
Omissão do governo/ Impunidade em vários níveis. 58-63; 88-95
Individualismo 72-79
Modernidade
Isolamento. Responsabilidade de cada um pelo que é a sociedade. 160-161 166-170
Passado X Presente Cidade X Interior 161-165; 226-233; 235
Retomada do tema anterior. 274-286
Ditadura militar. 106;180-189
Educação pública / serviços públicos 96-105; 107-147
Situação da classe média. 144-159
Conclusão abrupta da exposição-participação. 287-290
Reflexos nos meios de comunicação 64-71; 217-218
Compra da TV 52; 190-213

Anuario brasileño de estudios hispánicos, 9 (1999), 39-52. ISSN 0103-8893

¿Qué tienen en común la traducción y la enseñanza del español como lengua extranjera?

Lucielena Mendonça de Lima

Como señala Ortega y Gasset (s/d: 443-451) «el asunto de la traducción, a poco que lo persigamos, nos lleva hasta los arcanos más recónditos del maravilloso fenómeno que es el habla», de manera que los problemas lingüísticos y extralingüísticos de la traducción son manifestaciones concernientes a los mismos problemas del habla. También afirma García Yebra (1994:390) que «desde que la humanidad habla en lenguas diferentes, es decir, desde la construcción de la torre de Babel, pertenece el traductor a las actividades imprescindibles del hombre». Así, se observa que la necesidad de comunicarse lleva al hombre a ser un instrumento para que los demás entiendan las lenguas extranjeras, a través de la interpretación, de la traducción y de la enseñanza/aprendizaje.

Para el traductólogo Newmark:

> Como técnica de aprendizaje de idiomas extranjeros, la traducción es un instrumento de doble vertiente que tiene el objetivo especial de demostrar los conocimientos de idioma extranjero del estudiante, bien como una forma de control, bien para ejercitar su inteligencia a fin de desarrollar su competencia. Este es su punto fuerte en clases de idiomas, punto que debe claramente distinguirse del que se le suele dar como transmisora de significados y mensajes (Newmark, 1995:23).

La gramática es una perspectiva que contempla la lengua en sus aspectos sistemáticos y estructurales —morfólogicos, fonológicos, semánticos y sintácticos—. La pragmática ve lo que ve la gramática, pero también lo que hay en sus alrededores, lo que es-

tá fuera de lo estructural y sintáctico de la lengua, atiende tanto a lo lingüístico como a lo extralingüístico, pues ambos aspectos configuran la situación de emisión de un acto de habla concreto. Así, como lo extralingüístico influye en la lengua, la traducción no involucra sólo a la gramática, pues es una operación de lo lingüístico —gramatical— y de lo extralingüístico —sociocultural—. Es, en definitiva, una toma de decisiones. Aquéllas que involucran lo extralingüístico son más difíciles, por eso la traducción automática falla, porque la máquina es incapaz de reconocer lo extralingüístico, como hacen los buenos traductores humanos.

Si, como hemos visto, los problemas que afectan a la traducción no son muy diferentes a los de la comunicación en general, podríamos preguntarnos cuáles son las unidades extralingüísticas que influyen en los procesos comunicativos. Como percepciones físicas, tenemos el emisor, con su capacidad lingüística y extralingüística de hablante que produce el mensaje; el destinatario, con su capacidad lingüística y extralingüística de oyente que capta el mensaje; y, por último, el producto enunciado abstracto y concreto emitido por el emisor dirigido al destinatario. Como percepciones psicológicas tenemos el contexto lingüístico, la situación en la que se emite, la relación entre los interlocutores y el conocimiento previo del mundo. Ningún enunciado puede aislarse de esos diferentes factores, pues actúan en las más sencillas frases. Por ejemplo, en *Ahora voy* se remite indirectamente al significado, porque tenemos en cuenta el momento exacto de la enunciación. Todos los deícticos temporales, espaciales, pronominales, personales, enclíticos y pronombres relativos tienen en cuenta el momento exacto de la enunciación. Son los factores externos al sistema lingüístico.

Por otro lado, la noción de contexto debe ser vista como algo no abstracto ya que las personas eligen lo que quieren del conocimiento previo. El contexto se elige, se busca lo que mejor encaja con la interpretación que uno quiere. Es el conjunto de premisas que se usan en la interpretación de un enunciado. Los malentendidos se producen porque el contexto no es externo y no es compartido por todos; es personal e interno, está en la cabeza de cada uno. El conocimiento previo de las cosas modifica la interpretación ya que ésta se da cuando alguien entiende el contexto.

Cuando nos decidimos a leer en clase *La tesis de Nancy* de Sender, obra que destaca la cultura del sur de España, teníamos como objetivo principal la comprensión de los hechos lingüísticos, es decir, queríamos entender la historia que nos contaba el autor. Sin embargo, nos encontramos con una barrera: los hechos culturales que estaban detrás de las expresiones idiomáticas y los juegos de palabras que sólo podemos entender bien teniendo un nivel lingüístico avanzado de español. Buen ejemplo de ello son las dudas de Nancy, estudiante norteamericana que se encuentra preparando su tesis doctoral en Sevilla:

> Eso, no lo entiendo. Si tiene importancia para la vida de una mujer casada le ruego que me lo explique. El idioma español sigue teniendo todavía algún coloquial misterio para mí y se presentan a veces pequeños malentendidos esporádicamente, aquí y allá. (Sender, 1984:350)

El valor, o la interpretación de un texto no depende sólo de la estructura gramatical sino de un estímulo (E1) que puede ser oral, escrito, visual, auditivo, y que insertado en un contexto (C1) lleva a una interpretación (I1). En el proceso de traducción, el primer estímulo (E1) lleva a un segundo estímulo (E2) que obligatoriamente tiene que culminar en la misma interpretación (I1).

Creemos que la mejor traducción es aquella que se preocupa por mantener las equivalencias del texto, porque, por ejemplo, un traductor que traduzca *Los cinco libros de Nancy* —ejemplo de texto expresivo— y que presente a los personajes del mundo gitano andaluz hablando con un registro culto en portugués, no estaría obedeciendo el criterio de la equivalencia estilística y consecuentemente desvirtuaría la traducción.

Nos resultó muy provechoso trabajar con un *corpus* lingüístico extraído de esta obra de Sender, pues tomamos al personaje Nancy como prototipo de un extranjero que tiene muchas dificultades en entender la fraseología española, los juegos de palabras, el léxico del dialecto gitano andaluz y todas las situaciones impregnadas de cultura española, es decir, los hechos extralingüísticos. Estas características hacen que la traducción de *Los cinco libros de Nancy* sea un desafío para cualquier traductor que va a trabajar con cualquier lengua término, pues encontrar las equivalencias semánticas y estilísticas para todas las situaciones descritas es una tarea muy compleja. En nuestro caso, hemos tratado de conseguirlo en lengua portuguesa, dentro de la modalidad hablada en Brasil, aunque hayamos encontrado dificultades en las dos fases del proceso de la traducción. En la primera, la fase de la *comprensión* —semasiológica—, en muchos momentos nos resultó muy difícil encontrar el sentido del texto original y más complicado todavía en la segunda, la fase de la *expresión* —onomasiológica—, en la cual buscamos el mejor modo de reproducir en la lengua portuguesa el contenido del texto en español. En palabras de García Yebra (1984:39) el traductor debe buscar

> acercarse en lo posible a la comprensión total. Digo «acercarse en lo posible» porque la comprensión total de un texto es realmente inalcanzable. Para comprender totalmente un texto sería preciso un lector ideal, que se identificase con el autor.

Para este autor, la segunda fase de la traducción, llamada por él de *expresión*, es la traducción auténtica, pues es donde el traductor traslada el texto original a la lengua término con sus propios elementos. De ahí, podemos concluir, juntamente con él, que «hablando con propiedad, no se traduce de lengua a lengua, sino de «habla» a «habla», es decir, de un texto a otro texto» (García Yebra, 1984:36). En el mismo sentido, Eugenio Coseriu (1977:219) afirma:

> no se trata, pues simplemente de que no se traducen las «palabras». Antes bien, hay que decir que no se traducen los «significados», los contenidos de lengua como tales; más aún: que la traducción no atañe siquiera al plano de las lenguas, sino al plano de los textos. Sólo se traducen textos; y los textos no se elaboran sólo con medios lingüísticos, sino también —y en medida diversa según los casos—con la ayuda de medios extralingüísticos.

A pesar de las dificultades a las que ha de enfrentarse, el papel del traductor es imprescindible, pues como dice García Yebra (1984:47) «la traducción es un puente que permite la comunicación entre comunidades separadas por barreras lingüísticas.» Desde nuestro punto de vista, este es el papel del profesor de Español como Lengua Extranjera —E/LE—, pues se basa en acercar a los alumnos la cultura hispánica a través de la enseñanza.

El lugar que ocupan los signos en cada lengua es particular, pero la manera de compartimentarlos es general. Las lenguas tienden a perfilar estos hechos, por eso la traduc-

ción se plantea resolver hechos de lenguas —no culturales sino lingüísticos— la configuración de las dos lenguas implicadas; los hechos extralingüísticos pueden ser enfocados a través de la pragmática.

En la traducción se traspasa una visión de mundo de una lengua a otra. La lengua sirve para comunicar con la comunidad lo lingüístico y lo extralingüístico, pues habla del mundo, de una realidad conocida, es algo codificado que debe ser contextualizado para después ser traspasado a otra lengua. El traductor, por tanto, debe resolver los problemas obligatorios —rasgos estructurales y gramaticales— y optativos —rasgos estilísticos—. Es decir, hay varias maneras de escribir una misma historia, pero es preciso respetar las estructuras gramaticales de la lengua, además de respetar también el estilo, los registros, niveles de lengua, variedades diafásicas, diatópicas y diastráticas.

La adaptación es extremadamente importante porque busca encontrar las equivalencias de situaciones, a partir del genio de cada lengua; ya que lo que es natural en una visión de mundo puede ser sólo en parte, en otra o no serlo de ninguna manera. De ahí la importancia, según André Martinet (Vázquez-Ayora, 1977:326) del conocimiento de los hechos:

> Les bons traducteurs ont toujors [insisté] sur le fait que, pour traduire, la connaissance d'une langue ne suffit pas, mais qu'il faut y ajouter celle du pays qui la parle, de ses usages, de ses moeurs, de sa civilización, et de prèférence directement par de contacts sur place.

Aunque desde principios de este siglo, lingüistas como Antoine Meillet (1926), Ferdinand de Saussure (1973), Emile Durkeim(1990), Edward Sapir (1954) y otros hayan definido la lengua como un *hecho social* sólo en los últimos años, con el desarrollo de la Sociolingüística, las relaciones entre la lengua y la sociedad pasaron a ser caracterizadas con mayor exactitud.

La sociolingüística —parte de la Lingüística que estudia la lengua como un fenómeno social y cultural— vino a demostrar que estas interrelaciones son muy complejas y pueden asumir distintas formas. La mayoría de las veces, comprobamos una co-variación del fenómeno lingüístico y social. En algunos casos, sin embargo, tiene más sentido admitir una relación direccional: la influencia de la sociedad en la lengua, y/o de la lengua en la sociedad.

Es, pues, reciente la concepción de lengua como instrumento de comunicación social, maleable y diversificado en todos los aspectos, medio de expresión de individuos que viven en sociedades diversificadas social, cultural y geográficamente. En este sentido, una lengua histórica no es un sistema lingüístico unitario, sino un conjunto de sistemas lingüísticos, es decir, un *diasistema*, en el cual se interrelacionan diversos sistemas y subsistemas. Por eso, el estudio de una lengua se reviste de extrema complejidad, y no podemos prescindir de una delimitación exacta de los hechos analizados para controlar las variantes que actúan, en todos los niveles, en los diversos ejes de diferenciación. La variación sistemática está, hoy en día, incorporada a la teoría y a la descripción de la lengua.

Edward Sapir (1954:161-162) señala que actualmente hay muchos estudios científicos en los cuales se estudia la lengua dentro de su determinada cultura. Vemos, pues, que se considera la lengua como un medio de manifestación de la civilización de un pueblo específico. Según Sapir, «es una ilusión pensar que podamos comprender los rasgos sa-

lientes y significativos de una cultura simplemente a través de la observación y sin la dirección del simbolismo lingüístico que hace que estos rasgos sean significativos e inteligibles para la sociedad.» Si consideramos, como Sapir, que «la lengua es una guía de la ‘realidad social’», debemos estudiarla dentro de su contexto.

Los profesores y traductores deben estar siempre atentos al hecho de que «el ‘mundo real’ está en gran parte e inconscientemente edificado sobre los hábitos lingüísticos del grupo social. Vemos, oímos y sentimos de la forma que lo hacemos porque principalmente los hábitos lingüísticos de nuestra comunidad nos predisponen a ciertas interpretaciones». Por tanto, si queremos que nuestros alumnos o los lectores de nuestras traducciones nos entiendan, tenemos que presentarles situaciones contextualizadas que reflejen realmente la sociedad con la cual estamos trabajando.

En principio, una lengua presenta, por lo menos, tres tipos de diferencias internas, que pueden ser más o menos profundas:

1. Diferencias en el espacio geográfico, o variaciones *diatópicas:* hablas locales, variantes regionales y hasta intercontinentales;
2. Diferencias entre las clases socioculturales, o variaciones *diastráticas:* lenguajes culto, estándar y popular.
3. Diferencias entre los tipos de modalidad expresiva o variaciones *diafásicas:* lengua hablada y escrita; literaria: poesía y prosa; lenguajes especiales: jergas, lenguaje de los hombres, de las mujeres, de los niños, y otros.

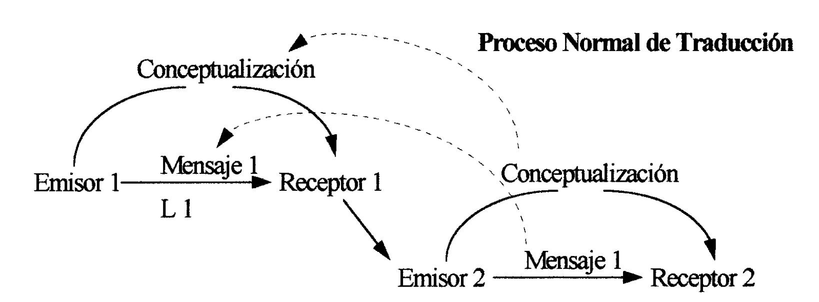
A partir de esta nueva concepción de la lengua como *diasistema,* es posible la explicación de numerosos casos de polimorfismo, de pluralidad de normas y de toda la interrelación de los factores geográficos, históricos, sociales, psicológicos que actúan en el complejo uso de una lengua y también lo orientan.

Condicionada de forma consistente dentro de cada grupo social y parte integrante de la capacidad lingüística de sus miembros, la variación es, pues, inherente al sistema de la lengua y ocurre en todos los niveles —fonético, morfológico, sintáctico, etc.— si bien esta multiplicidad de realizaciones del sistema en nada perjudica sus condiciones funcionales.

Todas las variedades lingüísticas son estructuradas y corresponden a sistemas y subsistemas adecuados a las necesidades de los hablantes. Pero el hecho de que la lengua esté fuertemente unida a la estructura social y a los sistemas de valores de la sociedad conduce a una evaluación distinta de las características de sus diversas modalidades: diatópicas, diastráticas y diafásicas. La lengua estándar, por ejemplo, aunque sea una entre las muchas variedades de un idioma, es siempre la que más prestigio tiene, porque actúa como modelo, como norma, como ideal lingüístico de una comunidad. Del valor normativo resulta su función coercitiva sobre las otras variedades, con lo que se convierte en una ponderable fuerza contraria a la variación.

Como hemos dicho, la lengua es una manifestación cultural que adquirimos simultáneamente con la cultura de la lengua que estudiamos. Por tanto, lo que una lengua configura de una manera, en otra se configura de una manera distinta. Un claro ejemplo de ello lo constituyen los modismos: *Il fait un froid du canard* (francés), *Faz um frio do peru* (portugués) y *Hace un frío que pela,* (español). En francés y portugués tenemos la misma estructura o equivalencia formal para actualizar la misma realidad, pero en español se actualiza por una distinta; en todos ellos encontramos equivalencia semántica a pesar de no haber equivalencia formal. Parece claro, entonces, que las interpretaciones culturales se adquieren juntamente con la lengua: entender un mensaje significa concep-

tualizarlo y esa conceptualización significa entender, comprender, ser capaz de codificarlo y descodificarlo. El traductor tiene que entender el texto; para ello debe tener óptimos conocimientos lingüísticos y extralingüísticos de la lengua de origen —LO—. Pero para que sea posible la conceptualización del mensaje es imprescindible el conocimiento de la lengua y es conveniente conocer el tema de la materia de que se trata el texto, porque si lo desconocemos vamos a perder muchos detalles y no sabremos encontrar las designaciones para actualizarlos adecuadamente. Además, es preciso conocer muy bien la lengua término —LT—, y ese conocimiento no sólo debe ser lingüístico sino también extralingüístico.



Por otro lado, los problemas de la traductología forman parte de la lingüística porque son, en buena medida, competencia de la pragmática, que tiene en consideración el contexto, la situación, la intención comunicativa y los participantes en el acto comunicativo.

El significado forma parte de la lingüística y los valores del significado en un determinado contexto son objeto de estudio de la pragmática. Para muchos lingüistas, la pragmática es igual al significado menos la semántica, es decir, considera un significado contextualizado en contra de un significado estable y fijo de los determinantes comúnmente presentados por los significantes.

La Lingüística Contrastiva presenta como objeto de estudio comparaciones teóricas de las lenguas; se utiliza como soporte en la enseñanza de lenguas extranjeras y puede aportar datos válidos a la Traductología —ciencia teórica de la traducción— y a la traducción— técnica— cuando ofrece contrastes teóricos de estructuras de las lenguas. Todos los problemas de la Traductología y de la traducción pueden ser explicados por la Lingüística dentro de la disciplina Pragmática, que se ocupa del uso del lenguaje y de los valores que adquieren los aspectos gramaticales y lingüísticos dentro del contexto situacional de emisión.

Los signos pueden adquirir valores dentro de un determinado contexto. Como afirma Eugenio Coseriu (1977: 315-317) se traduce de un texto a otro —el objetivo de la traducción es traducir textos—. Pero hay que resaltar que éstos presentan contenidos lingüísticos y extralingüísticos, es decir, aquéllos que «representan una relación implícita

con principios del pensar universalmente válidos, con el conocimiento general de las cosas, con ideas y creencias acerca de las cosas.» Por eso, como afirma Vázquez-Ayora (1977:388), el traductor debe ser bilingüe y bicultural, entendiendo por bicultural que el traductor haya penetrado en los fenómenos sociolingüísticos.

Las expresiones exocéntricas o modismos, son estructuras que presentan contextos extralingüísticos que conllevan un conocimiento de una determinada cultura que debe ser aprehendida por el lector del texto en la LT, de ahí la importancia del trabajo del traductor, que debe encontrar las equivalencias semánticas de esos textos.

Además, los modismos se caracterizan por ser elementos fraseológicos que obedecen a dos criterios: fijación —son estructuras formales fijas—, así que hay que tomarlas como un bloque lingüístico; idiomaticidad —están ligados con exclusividad en una lengua determinada— y aunque a veces pierden el valor histórico, normalmente están ligados a la cultura. Es algo que se da como conjunto asignado a un significado. El significante está formado por varios signos lingüísticos pero el significado es unitario, el del bloque total.

Como nos recuerda Hortensia Martínez García (1986:11) los estudios de la gramática tradicional presentan como base la *palabra,* que no tiene un fundamento lingüístico claro —no es un signo mínimo —ya que comúnmente contiene varias unidades significativas mínimas—, ni tampoco es un signo autónomo, pues le falta autonomía lingüística, como a las preposiciones, al artículo y a los pronombres átonos. En segundo lugar, el número de palabras es superior al de signos mínimos, pues un monema puede formar parte de varias palabras.

> (…) hay palabras compuestas de varios signos, pero con un contenido único: ojo de buey, El Libro Rojo del Cole, etc. En efecto, las «frases hechas», «máximas», «refranes», etc. tienen de particular que están compuestos de signos en condiciones comparables a los significantes que están compuestos de fonemas.

Los hechos lingüísticos remiten a hechos culturales que debemos conocer y, por tanto, el desconocimiento del origen del hecho cultural del cual resultó el hecho lingüístico implica desconocer su significación, de ahí la dificultad de trabajar con las expresiones exocéntricas, en el aula de E/LE. Presentaremos algunos ejemplos de modismos españoles, recogidos por Luis Junceda (1981) que son buena muestra de estas dificultades.

«Estar en las Batuecas»: Las Batuecas es una abrupta comarca salmantina, lindante con Cáceres, sobre cuyos pobladores, en pasados tiempos, pesó la más ruda leyenda de atraso y de barbarie. En el sentir popular, *ser batueco* equivalía a vivir fuera del orden civilizado. Llegó incluso a decirse, y así se creía, que el famoso valle, abierto al NO de la Sierra de Gata, había permanecido ignorado muchos siglos y que sólo por azar había sido redescubierto en tiempos de los Reyes Católicos. Naturalmente, todo ello carecía de fundamento serio, pero aun así bastó para acuñar la frase popular *estar en las Batuecas,* como expresión desdeñosa de hallarse distraído y fuera de la realidad cotidiana.» (Junceda, 1981:24)

«¡Viva la Pepa!»: la primera constitución española fue jurada en Cádiz en 1812. Pero dos años después, al restablecerse el absolutismo merced a la intervención de los Cien Mil Hijos de San Luis, el rey Fernando VII la abolió, y el grito de «¡Viva la Constitución!» quedó severamente prohibido. Los liberales no se resignaron y dieron en llamarle *la Pepa*, puesto que había sido promulgada justamente el día 19 de marzo, festividad

de San José. Con lo que el grito de *¡Viva la Pepa!* vino a encubrir traviesamente el «¡Viva la Constitución!», considerado subversivo. Andando el tiempo, el grito perdería toda intencionalidad política para pasar a ser pura expresión de desenfado y regocijo, tal como hoy la utilizamos.» (Junceda, 1981:13)

«Entre Pinto y Valdemoro»: Pinto y Valdemoro son dos pueblos vecinos, próximos a Madrid, cuyos vinos, en otro tiempo, rivalizaban desigualmente en reputación. Un refrán de la época lo pone así de manifiesto: «Vino tinto; si no lo hay de Valdemoro, démelo Pinto.» Es fama que de esta pugna competitiva proviene el dicho de *estar entre Pinto y Valdemoro,* con el que se da a entender, según los casos, bien que alguien está medio borracho, bien que vacile entre dos opciones o puntos de vista.» (Junceda, 1981:51)

El significante *«a trancas y barrancas»* presenta un significado —contenido semántico— igual a «con dificultad», lo que percibimos es que el valor estilístico del modismo es más fuerte que el contenido semántico. El contenido pragmático es el contenido comunicativo, el valor que toma esta expresión en un contexto determinado. El uso de las expresiones idiomáticas en situaciones particulares, como por ejemplo en ciertos acontecimientos: saludos, felicitaciones, pésame, etc., tiene un contenido idiomático. Hay que entender las situaciones para poder usarlas y traducirlas. Varían según la condición social, edad y circunstancias vividas por los interlocutores. Es preciso no olvidar, tampoco, que las restricciones de usos culturales existen en todas las lenguas y son diferentes.

Además del valor semántico normal, las frases presentan un valor total en un determinado contexto, por tanto, hay que ver el grado de formalidad para poder contextualizarlas y traducirlas. Es necesario tener en cuenta, además, las situaciones particulares del canal de comunicación, cartas, teléfono, interacción personal, etc. Por eso hay que respetar los usos, las circunstancias en las que fueron producidos los textos.

Eugenio Coseriu (1977:230-234) afirma que el texto, en primer lugar, puede presentar el lenguaje usado no sólo con su función semiótica, sino con su función metalingüística, es decir, lo lingüístico aparece como objeto del habla, como la realidad de que se habla. De esa manera, no se debe traducir lo lingüístico sino mantenerlo como «realidad designada». En *Los cinco libros de Nancy* de Sender, observamos múltiples casos de este uso metalingüístico del lenguaje; recogemos algunos ejemplos:

> (1) «Ninguna de estas tres aserciones puede ser aceptada, y mucho lamento tener que discrepar de tan distinguido profesor, pero, por ejemplo, en un romance de hidalgo hay una serie de palabras de la jerga de los ladrones que nada tiene que ver con los gitanos, quienes usan fonemas completamente diferentes. Por excepción, hay un verbo gitano: *sornar* por *dormir.* Véase el ejemplo al que me refiero:
>
> *A la cama llama BLANDA*
> *donde SORNAN en el poblado,*
> *a la frazada VELLOSA*
> *que mucho vello ha criado,*
> *dice a la sábana ALBA*
> *porque es alba en sumo grado.*
> *A la camisa CARONA,*
> *al jubón llama apretado;*
> *dice al sayo TAPADOR*
> *porque le lleva tapado,*
> *llama a los zapatos DUROS*

> *que las piedras van pisando,*
> *a la capa llama NUBE,*
> *dice al sombrero TEXADO,*
> *RESPETO llama a la espada,*
> *que por ella es respetado…*
>
> Todas esas expresiones son de los ladrones profesionales y no de los gitanos. Por el contrario, esos ladrones han tomado de los gitanos algunas expresiones, como decía arriba. Los gitanos de hoy mismo a lo blanco no lo llaman *albo* ni *alba,* sino *parna* (de donde viene *parné,* es decir, plata, como cuando dicen en castellano «no lleva blanca»). Y cuando es oro dicen *sonacay.* Incluso la palabra *cholla* para cabeza la usan los ladrones para decir cabeza y la han tomado prestada de los calés, que tienen para ella dos nombres, *ése* y *jeró.* La primera tal vez del sánscrito.» (Sender, 1984:233-234)

También, se puede usar el lenguaje con una función designativa y sintomática, es decir, para describir o caracterizar a los hablantes que lo producen. Por lo tanto, en el caso de *Los cinco libros de Nancy* el traductor puede traducir el texto lingüístico pero encuentra una gran dificultad en traducir lo «andaluz/gitano», es decir, lo extralingüístico. Hjelmslev denominó esta función *connotación* o *evocación*. En los textos que nosotros hemos analizado queda claro que el objetivo es evocar asociaciones que en la comunidad lingüística española suelen relacionarse con los andaluces. De ahí que los niveles y estilos de lengua, por ejemplo, la lengua vulgar o el estilo familiar, no se puedan traducir, sino adaptar. Así, las adaptaciones van a darse a partir de las configuraciones diatópicas —dialectal—, diastrática —sociocultural— y diafásica —estilística— de la LO (lengua de origen) a la LT (lengua término). Veamos algunos ejemplos:

> (1) «En el idioma español callejero hay alegorías muy raras, por ejemplo, el viejo que echa una cana al aire cree rejuvenecer y la mujer que recoge esa cana dice a sus amigas que le toma el pelo.» (Sender, 1984:367)

> (2) «Salimos al patizuelo de piedra donde esperaban los dos gitanos. Al verme, el más viejo comenzó a decir maldiciones entre dientes. El otro me ayudó a bajar. Pero el viejo iba y venía murmurando:
> —Ya sabía yo que ar caballito iba a pazarle argún desavío. En mi vida no he vizto una asaúra como esta de los que vienen de las Californias. Unos piden un burro largo para zeis payos y otros montan loz caballoz ar revés. Mardita sea la puente de Triana.
> Yo le dije que no había otro modo de bajar de la Giralda a caballo y que el mismo Abderramán bajó probablemente así. El gitano hizo un gesto agónico y me suplicó:
> —No me lo miente usté ar zeñó Armelrramán, zeñorita.
> ¿También debía tener mala sombra aquel nombre? La verdad, a mí me gustan los gitanos, pero a veces me resultan demasiado peculiares.» (Sender, 1984:41)

> (3) Yo preguntaba a la gitana vieja si la riña del compadre del clavel había sido sólo entre dos hombres o entre toda la familia (porque los calés pelean por tribus a veces), y ella me dijo que había sido de hombre a hombre, y que el otro había tenido que pelear después con un sobrino del compadre y que ese sobrino le dio mulé.

> —¿Cómo?
> —Que lo despachó.
> Yo le pedí que me lo explicara. Y ella dijo: «La cosa no pué ser más clara: er que le había dao el pinchaso a mi compadre mordió er polvo«. Viendo que yo seguía sin entender, y con la expresión congelada, ella añadió: «Que palmó, niña. ¿Está claro? La lió, la diñó, espichó (date cuenta de las variedades de raíces, querida); que estiró la pata, que hincó el pico».
> No entendía yo, y ella, como el que da la explicación final, dijo: «En fin, hija, que lo dejó seco en el sitio». Yo apuntaba todas aquellas palabras, y cuando Elsa se hubo reído de mí me dijo que el sobrino de su compadre había matado al agresor para vengar a su tío. Así son estos andaluces.» (Sender, 1984:54)

El lenguaje o lo lingüístico puede emplearse a la vez con funciones designativa e icástica, es decir, reproduce o representa la realidad designada. Por un lado, a partir del sonido, del ritmo, de la dimensión y otras propiedades y, por otro, a partir de las homofonías o semejanzas fónicas, con ambigüedad intencional, como en los juegos de palabras. En este tercer caso, el traductor sólo puede traducir la función designativa, lo icástico y la ambigüedad sólo se podrá imitar, pues es, en la mayoría de los casos, imposible ya que poder hacer la imitación significa encontrar en LT expresiones semejantes que actualicen la misma realidad. Destacamos algunos ejemplos:

> (1) «Pero había algo que no entendía. Me habían dicho que en *un dos por tres* iríamos a Mallorca. Yo creía que el avión no era *dos por tres* sino *siete cuatro siete.*Y que íbamos a Barcelona. Esa equivocación alteró el orden de nuestro viaje.» (Sender, 1984:354)

> (2) «(…) Después de herir a Curro y quitarle por lo menos (si no llega a enloquecerlo, que sería posible) un ojo, el pobre Curro quedará sólo con el izquierdo, con el cual, según me dice Quin por teléfono, sólo podrá ver las musarañas. ¡Qué raro, las musarañas! Por el sistema semántico y teniendo en cuenta que Quin es poeta, yo creo que las musarañas son una clase de musas con patas de araña que deben de ser terriblemente contrarias a los gozos del amor. Pobre Curro, Dios sea alabado, y a dónde conducen a veces los mengues teledirigidos desde Los Gazules!» (Sender, 1984:382)

> (3) «Así llegamos al café. Mi novio solía vender vinos a aquel establecimiento, y al verlo llegar el encargado, que le había dado el día antes un vale firmado en lugar de dinero, le preguntó bajando la voz:
> —¿Vale el vale?
> —Sí —dijo Curro—. Pero no vino el vino.
> Mrs Dawson repetía: «Vale el vale. Vino el vino.» Parece consignas secretas en clave. En aquel momento dos contertulios estaban hablando animadamente y uno se lamentaba de tener que ir cada día a casa del dentista, donde pasaba grandes molestias. El otro le preguntaba cómo se las arreglaba para comer y el de los dientes respondía agriamente:
> —¿Cómo como? Como como como.
> Bajó la voz Mrs. Dawson para preguntarme qué idioma hablaba aquel hombre que repetía la misma palabra cinco veces en diferentes tonos, como los chinos.» (Sender, 1984:113-114)

> (4) «De lo que entendía yo más era de lo que Clamores me decía sobre su reciente marido. Según ella las mujeres lo buscaban por el relumbre del traje de luces, pero él no se daba cuenta porque no ve más allá de sus narices. Esto debe ser un terrible *handicap* para un torero, porque en el ruedo (así se llama el *bull ring)* no se pueden usar gafas cuyo masculino *(gafes)* da muy mala suerte.»
> ¡No ver más allá de sus narices! ¡Pobre Lagartijo!» (Sender, 1984:359)

Por último, se emplea el lenguaje a nivel primario con función designativa y como metalenguaje. Como explica Coseriu (1977:232):

> «Esto se da cuando, precisamente, se habla *con* y al mismo tiempo *de* ciertas oposiciones de las lenguas, *con* y al mismo tiempo *de* ciertas unidades idiomáticas. En tales casos sólo puede recurrirse a explicaciones analíticas de los significados aptas para aclarar pero no para reproducir el sentido de lo dicho, o bien, otra vez, a la imitación.»

Presentaremos seguidamente algunos ejemplos:

> (1) El juez sonrió y advirtió a mi novio:
> — Una *tentación* pasajera no merece tanto rigor, amigo mío.
> Lo dijo subrayando la palabra *tentación.* Mi novio se apresuró a responder, bastante nervioso:
> — Esas *tentaciones* las podría tener con su abuela.
> Y también subrayó la palabra.
> —¿La abuela de quién? —preguntó el juez fuera de sí.
> —La abuela de él, la del acusado. Ni que decir tiene.
> Porque ésa es otra de las debilidades del idioma castellano, que el pronombre posesivo —¿o es adjetivo, querida? No tiene genético. *Su.* Vaya con el *su.* Así no se sabía si mi novio se refería a la abuela del juez o a la del criminal. Esos sus españoles son de veras *annoying,* querida.» (Sender, 1984:68-69)
>
> (2) «Ayer me presentaron a dos muchachos en la calle de las Sierpes, y yo, que llevaba mis libros debajo del brazo y andaba con problemas de gramática, pregunté al más viejo: «Por favor, ¿cómo es el imperfecto de subjuntivo del verbo airear?». El chico se puso colorado y cambió de tema. ¿Por qué se puso colorado?» (Sender, 1984:27)

A modo de conclusión, nos gustaría destacar que la traducción no tiene en la diversidad de las lenguas su límite racional, sino en el empleo del lenguaje como «realidad», o, en palabras de Coseriu (1977:234):

> (…) sólo lo «dicho», sólo el lenguaje en su función semiótica en sentido estricto, puede ser traducido, mientras que no pueden traducirse las «realidades extralingüísticas» que los textos presuponen, ni las realidades presentes en los textos mismos, en la medida en que funcionan, precisamente, como realidades.

Estamos plenamente de acuerdo con la teoría de que el traductor debe hacerse un etnógrafo y añadimos, además, que el estudiante de E/LE también debe adoptar esta pos-

tura, pues seguramente aprenderá mucho más rápido a conocer y a respetar la cultura de los demás, desarrollando a la vez el sentimiento de la alteridad.

El mismo autor (Coseriu, 1977:273-274) resalta que

> si el estudio de una lengua extranjera permite adquirir las definiciones lingüísticas de los enunciados únicamente el estudio de las definiciones referenciales permite disipar todas las incertidumbres, evitar todos los equívocos, llenar todas las lagunas. Ahora bien, no hay medio para describir y nombrar la totalidad de definiciones referenciales concernientes a una comunidad dada, como no sea por la *etnografía* de esa comunidad. Ir a buscar *in situ* todas las definiciones referenciales de la lengua de una comunidad dada, para comprender y traducir lo más plenamente posible el sentido de los enunciados en esa lengua, es hacerse etnógrafo. Y todo traductor que, de mil maneras empíricas, no se ha hecho también etnógrafo de la comunidad cuya lengua traduce, es un traductor incompleto.

Los cursos de inmersión son la solución ideal para que los traductores y alumnos puedan desarrollar estudios que tienen el objetivo de alcanzar conocimientos lingüísticos más profundizados y también culturales e históricos de la lengua que estudian o con la cual trabajan. Como señala Mounin (Coseriu, 1977:274) «cuando hemos hecho el censo de todos los obstáculos que se oponen a la traducción por la diferencia de «visiones del mundo» y de las «civilizaciones», nos hemos mantenido en el plano de un único camino de acceso a las significaciones, el camino lingüístico. La posibilidad de acceder a las significaciones, de otra «visión del mundo» diferente de la nuestra, de otra «civilización» distinta de la nuestra, por la vía «etnográfica», jamás ha sido explorada por los lingüistas».

Teniendo en cuenta que cada lengua representa una visión de mundo y una civilización, por consiguiente actualiza la realidad a su manera. Podemos considerar con Mounin (Coseriu, 1977:303) la posibilidad de la traducción como un caso particular del aprendizaje de la comunicación. El traductor usa los conocimientos y avances de la etnografía para desarrollar mejor su trabajo pues para «traducir una lengua extranjera, hay que cumplir dos condiciones, necesarias las dos, pero ninguna suficiente por sí sola: estudiar la lengua extranjera y estudiar (sistemáticamente) la etnografía de la comunidad cuya expresión es esa lengua.» Este autor comenta que el traductor que ignora esas dos condiciones, normalmente queda reflejado en «el hecho de que se llame indistintamente *faltas de traducción* a las faltas procedentes del escaso conocimiento de la civilización de la cual es expresión esa lengua y en el hecho de que se reproche al traductor que comete esas últimas el ignorar la «lengua que traduce».

Según Mounin (Coseriu, 1977:304), todos los lingüistas que se han ocupado del problema han subrayado el hecho mediante fórmulas diversas y convergentes: comunicarse no puede ser más que *tener en común*, *poner en común* ciertos rasgos semánticamente pertinentes de una situación dada. Es lo que decía Meillet: «el sentido de una palabra no es más que la media entre los usos lingüísticos que de ella hacen los individuos y los grupos de una misma sociedad». Esto también lo defendía Bally, cuando, después de tantos otros, repetía que, siendo el lenguaje un hecho social, sólo puede expresar, de una experiencia individual, la cara observable por los otros individuos. Es lo que dice el lógico Quine, cuando escribe: «el sentido *[meaning]* es social»; o I. A. Richards, cuando dice que «el lenguaje […] es nuestro esfuerzo colectivo para reducir al mínimo esas diver-

gencias entre las significaciones [individuales de una misma experiencia o situación»]. La traducción es un caso de comunicación en que, como en todo aprendizaje de la comunicación, ésta se hace primeramente por el sesgo de una identificación de ciertos rasgos de una situación, en cuanto que son comunes para dos hablantes. Las heterogeneidades de las sintaxis tienen el «corto circuito» de la identidad de la situación.»

La enseñanza de la civilización extranjera es otro punto que pone en evidencia la falta de importancia que se da a este tipo de conocimiento, aunque sea una de las condiciones básicas de una buena traducción. De manera que teniendo la traducción y el aprendizaje de una lengua extranjera el objetivo de adentrarse en la cultura, de comunicarse con el otro, no podemos olvidar que en la comunicación se integran hechos lingüísticos y hechos extralingüísticos o culturales. Por eso es importante que estudiantes y traductores puedan viajar al país cuya lengua estudian o traducen, pues como señala Mounin (Coseriu, 1977:306):

> van a adquirir o a controlar sobre el terreno una correlación práctica entre el contenido semántico de los enunciados puramente lingüísticos, por una parte, y el conjunto de rasgos semánticamente pertinentes de las situaciones a que esos enunciados se refieren.

En la visión de Goethe —y en la nuestra— el traductor es el puente entre las literaturas, el que innova el idioma, además de abrir las mentalidades de la gente a nuevos horizontes, y así interviene en la formación de las culturas y de las civizaciones. El traductor, pues, tiene en sus manos una gran tarea en relación al intercambio mundial. Goethe también defiende que el traductor debe buscar perfeccionarse *in situ:* «Quien quiera entender al poeta, tiene que ir al país del poeta», es decir, hay que conocer su cultura y su visión de mundo para aprender a transmitirlas y respetarlas; en otras palabras, fomentar el sentimiento de la alteridad.

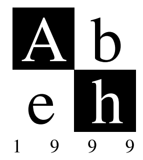
A modo de conclusión, destacamos, una vez más, la relación que se puede establecer entre el traductor, el profesor y el alumno de lenguas extranjeras, pues los tres deben tener respeto por la cultura de los demás, como acertadamente declaró Goethe (Coseriu, 1977:273): «Hay que llegar a conocer las particularidades de cada [nación] con el fin de respetárselas para, justamente mediante ellas, entablar el contacto: porque las particularidades de una nación como su idioma y su moneda, facilitan el tráfico y, es más, son las que lo posibilitan plenamente.» De manera que la traducción y la enseñanza/aprendizaje de una lengua extranjera pueden llegar a tener este valioso objetivo común que es sembrar la paz a través del conocimiento.

Bibliografía

Coseriu, E., 1977, «Lo erróneo y lo acertado en la teoría de la traducción», *El hombre y su lenguaje,* Madrid, Gredos, pp. 214-239.
Durkheim, E., 1990, *Educación y sociología,* Barcelona, Península.
García Yebra, V., *1994, Traducción: historia y teoría,* Madrid, Gredos.
Junceda, L., 1981, *150 famosos dichos del idioma castellano,* Madrid, Susaeta.
Martínez García, H., 1986, *El suplemento en español,* Madrid, Gredos.
Meillet, A., 1926, *Linguistique historique et linguistique générale,* Paris, Chapion.

Newmark, P., 1995, *Manual de traducción,* Madrid, Cátedra.
Ortega y Gasset, J. s/d, «Miseria y esplendor de la traducción», *Obras completas,* V, Madrid, Rev. de Occidente, pp. 443-451, pág. citada: 435.
Sapir, E., 1954, *El lenguaje,* México, Fondo de Cultura Económica.
Saussure, F. de, 1973*, Cours de linguistique générale*, Paris, Payot. Edición crítica preparada por Tulio de Mauro.
Sender, Ramon J., 1984, *Los cinco libros de Nancy,* Barcelona, Destino.
Vázquez-Ayora, G., 1977, *Introducción a la traductología: curso básico de traducción,* Washington, Georgetown University Press.

Lucielena Mendonça de Lima
Universidade Federal de Goiás



Anuario brasileño de estudios hispánicos, 9 (1999), 53-58. ISSN 0103-8893

Hacia una nueva práctica de lectura

Equipocampus
Célia N. Flores, Eduardo R. Rubio, Luiza M. da Silva,
Marcos P. P. Eça, Ricardo de S. Carvalho, Sandra R. Moreira,
Sueli A. Firmino y Tatiana F. G. Barroso

Abordaremos el papel de la lectura y el uso de los textos en las clases de español como lengua extranjera de manera que la lectura como práctica sea más que una simple actividad de descodificación de signos lingüísticos y que el texto sea más que una fuente de estructuras y de significaciones únicas dadas por el profesor y por el libro didáctico.

Es nuestro objetivo también poner de relieve la importancia de la lectura no sólo en el proceso de enseñanza-aprendizaje y adquisición del español sino también como actividad riquísima en cuanto fuente generadora de sentidos que se construyen a través de la interacción entre lector(es)/texto/autor, según Ângela Kleiman (Kleiman, 1999). Por lo tanto, la consideramos también como un modo de transformar la realidad individual y social a través de la ruptura que propician las tres palabras claves de la concepción que asumimos: interacción, reflexión e interpretación.

Nuestros estudios sobre este tema surgen de nuestras reflexiones sobre la importancia que tienen el *input* y el «período de silencio» (Krashen, 1982); además, el tema es pertinente porque la lectura proporciona el desarrollo de las cuatro habilidades lingüísticas: leer, hablar, escuchar y escribir, si consideramos que, a partir de un texto, podemos proponer debates en los cuales los alumnos expondrán sus ideas y una actividad escrita como cierre de la actividad con el texto, por ejemplo. Además, sabemos lo difícil que les resulta a los alumnos y profesores favorecer situaciones en las que los estudiantes puedan tener contacto con la lengua extranjera fuera del aula. La lectura sería, entonces, una manera más de hacer que los alumnos, dentro o fuera del aula, estuvieran en contacto con la lengua.

1. Sobre el «período de silencio» y el *input*

El aprendizaje de una lengua extranjera supone un período en el cual el alumno empieza a rellenar el vacío lingüístico de esta otra lengua; la comprensión y producción posterior, con estimativa menor de errores, dependen de este período, conocido como «periodo de silencio». Sin embargo el periodo de silencio puede disminuirse considerablemente a partir de la cantidad y cualidad de *input* recibido por los alumnos. El *input* es la información lingüística que recibe el alumno acrecida de un grado en su competencia *(input* = i + 1), y es elemento fundamental para la adquisición de la segunda lengua —o lengua extranjera— como es el caso del español para brasileños. El alumno, a su vez, debe de ser capaz de comprender la información que le fue pasada. Según esta teoría, es la comprensión de mensajes transmitidos a través de nuevas formas lingüísticas lo que le permitirá el crecimiento lingüístico. Por lo tanto, hay que encontrar maneras de incrementar el *input* para que el aprendizaje y adquisición no se reduzcan a la clase. Además, es importante percibir cómo, durante la lectura, el alumno realmente actúa con la lengua cuando busca comprender el texto y cómo, a partir de la búsqueda de esa comprensión, va internalizando los elementos lingüísticos que necesita para expresarse. No sólo eso: según Lilia Carioni, «*Aquisição* é um processo que ocorre a nível subconsciente, funcionando por força da necessidade de comunicação enquanto impulso vital, uma função que o cérebro não pode evitar de cumprir ao ser exposto aos impulsos auditivos identificados como mensagem codificada em língua. *Aprendizagem* significa saber as regras, ter consciência delas, poder falar sobre elas, exigindo portanto, um esforço consciente. Em outras palavras, uma significa saber «usar» a língua, a outra saber «sobre» a língua» (Carioni, 1988: 51). La lectura, si pensamos ahora en el nivel estrictamente lingüístico, actuará como *input* y, aunque el alumno no sea capaz de producir o repetir de inmediato las estructuras o vocabulario del texto, estos pasan a constituir el universo lingüístico que el alumno está adquiriendo y aprendiendo a manejar. La lectura, por lo tanto, aumenta cuantitativamente y cualitativamente el *input* de los alumnos. Para eso, es necesario elegir bien los textos y formular objetivos de acuerdo con su competencia lingüística, pero sin olvidar que el texto no debe limitarse a lo que suponemos que el alumno conoce: al contrario, el texto debe siempre propiciar nuevos conocimientos, debe hacer que el alumno vaya más allá de lo que cree haber aprendido en el aula; el texto debe llevarlo a los tres factores que proponemos: la interacción, la reflexión y la interpretación.

2. El concepto de lectura y el papel del lector

Se han desarrollado en nuestro siglo tres concepciones del acto de leer y, por lo tanto, tres concepciones del texto a través de la lectura:

1. El primer modo, más tradicional y más común hasta hoy, es ver el texto como la única fuente de sentidos, o sea, leer significaría descodificar los signos lingüísticos dentro de la estructura misma del texto. Esta concepción de lectura considera el lector como sujeto pasivo delante del texto, puesto que no actúa en la construcción de sentidos. A esto subyace una concepción de lenguaje como sistema abstracto; desde este abordaje, la lengua no estaría condicionada a los cambios ideológicos y tampoco al sujeto-lector: el texto, por lo tanto, significaría aquello que los signos significan

porque estos poseerían un significado inmanente, inmutable, dentro de una estructura considerada cerrada.

2. A esa concepción de lenguaje, que ignora por completo el sujeto-lector como activo en el proceso de construcción de sentidos, se va a oponer una segunda concepción: la cognitivista. De acuerdo con esta concepción, el sujeto accionaría un «paquete» de conocimientos para que pudiera comprender y dar sentido al texto. El lector pasa entonces de sujeto pasivo a sujeto activo en la lectura. Si observamos bien, el énfasis dado anteriormente a la estructura del texto pasa a ser dado ahora al sujeto. Sin embargo, tampoco aquí se considera la lectura como un espacio de re-significación, ya que el sujeto solamente activa un «paquete» de conocimientos ya construidos. No se considera, por lo tanto, la interacción entre el texto y el sujeto.
3. La tercera concepción de lectura es la de *lectura interactiva*, donde habrá la interacción entre autor/texto/lector. Ya no se considera o sólo el texto, o sólo el sujeto. Los dos —texto y lector— actuarán para que un sentido se establezca: el texto, a partir de la estructura formalizada por el autor, establece sentidos posibles que serán interpretados por el lector a partir de sus conocimientos previos. El lector, por lo tanto, va a activar sus *conocimientos previos* para que pueda haber la comprensión textual a través de su reflexión e interpetación.

Estos, los conocimientos previos, son el conocimiento lingüístico, el conocimiento textual y el conocimiento de mundo.

El conocimiento lingüístico es el conocimiento implícito que se tiene de la lengua materna como vocabulario, reglas y usos de la lengua. En el caso de la lengua extranjera, estos conocimientos no son implícitos, puesto que deberán ser adquiridos, aprendidos muchas veces y asimilados. Mientras en la lengua materna estos conocimientos son, en gran parte, inconscientes, lo mismo no ocurrirá con la lengua extranjera. En el caso del español como lengua extranjera para brasileños, no sólo la adquisición a través de un proceso inconsciente es necesario: el aprendizaje sobre la lengua es en gran parte importante para cristalizar los conocimientos adquiridos de modo a que los alumnos puedan, ellos mismos, corregirse, y de modo a que puedan sentirse seguros de aquello que formulan y comunican. El aprendizaje, por ser un proceso consciente, supone la reflexión sobre los procesos lingüísticos de la lengua extranjera. La adquisición, al contrario, es un proceso inconsciente: como hemos visto, es la lengua adquirida a través del *input* lo que propicia el crecimiento lingüístico. La adquisición de la lengua extranjera puede sufrir un gran impulso lingüístico a través de la actividad de lectura puesto que el alumno va asimilando y seleccionando estructuras, vocabulario, usos de la lengua a través de la elección —consciente o inconsciente— de estos elementos. La lectura funciona, por lo tanto, como un gran *input*.

El conocimiento textual se refiere a nociones y conceptos sobre el texto y el modo como este se estructura. Existe una cultura textual con la cual todos hemos tenido contacto.

El conocimiento de mundo es el que adquirimos a lo largo de nuestras vidas. En verdad, es éste el conocimiento más importante para dar sentido a un texto de lengua extranjera, aunque no se le dé tanta importancia puesto que la interpretación del texto suele reducirse sólo a sus estructuras. A partir del conocimiento de mundo el lector formula hipótesis e infiere sentidos que se confirmarán o no durante la lectura.

La lectura se realiza a partir de la *interacción* de estos niveles de conocimiento: el lingüístico, el textual y el conocimiento de mundo. Sin embargo, supone también la inte-

racción entre dos sujetos: el lector y el autor.[1] No nos podemos olvidar de que es el autor quien, de manera clara o no, le da forma al texto para que este pueda ser reinterpretado a partir de los conocimientos previos del lector. Hay textos que son más abiertos a la interpretación que otros. Así, interactúan durante la lectura el *autor*, presente en el texto a través de las marcas formales del texto, implícitas o no, el *texto* y el *lector*. Si el lector es ahora un sujeto activo, constructor de significados a partir de los conocimientos previos que posee, la lectura deberá ir más allá de lo gramatical o lexical: debe llegar a este nivel interactivo, reflexivo e interpretativo. Dicha reflexión podrá atenerse a cuestiones lingüísticas, culturales, sociológicas e, incluso, literarias. La interacción, a su vez, podrá también ir más allá de esta relación entre autor, texto y lector pues el proceso interactivo es también el momento en el cual los alumnos exponen sus ideas, las discuten con los compañeros, cambian de opinión: la interacción resulta en una reconstrucción individual o colectiva de sentidos, ideas, opiniones.

Podemos decir entonces que la lectura, además de ser interacción, reflexión e interpretación, es una práctica social que permite incluso transformar sentidos. La lectura no es sólo una competencia que facilita el aprendizaje: es también una actividad que trae a la luz nuestro sistema de valores, creencias y actitudes.

La lectura como una actividad transformadora es una idea que sólo se puede desarrollar cuando se acepta que el sujeto, bien como la lengua, están sometidos a los cambios socio-históricos e ideológicos. Se considera ahora el sujeto como permeado y constituido por varios discursos, o sea, por la alteridad; de ese modo, estará siempre en el límite entre el «yo» y el «otro», puesto que este otro también lo constituye. Según Coracini: «Se entendemos o discurso como um conjunto de enunciados possíveis numa dada formação discursiva (…); se compreendemos linguagem como uma série infinita de jogos convencionais (…) cujas regras são partilhadas por uma comunidade cultural, interpretativa, que determina a produção do sentido, então, compreenderemos que não pode ser o texto o receptáculo fiel do sentido, que este não pode ser controlado a não ser pelos sujeitos submersos num determinado contexto sócio-histórico, responsável pelas condições que habita o sujeito e que determina seu dizer» (Coracini, 1995: 14-15). Desde el momento en que se comprende el sujeto y el lenguaje como parte de un contexto histórico-social e ideológico, la ilusión de un sentido único reducido por la propia estructura textual deja de ser válida y el sujeto pasa a ser reconocido como elemento fundamental en la construcción de estos sentidos a través de sus conocimientos previos. De ahí nuestra preocupación en aclarar este concepto y, principalmente, traerlo a nuestras clases de lengua española.

3. La práctica de la lectura y el papel del profesor y el alumno

Para que se inicie un trabajo con el texto hay dos elementos fundamentales:

1. la elección de los textos
2. la formulación de objetivos

---

1. No entraremos en la cuestión autor/narrador. Lo importante en este momento es fijar la interacción entre dos sujetos, el lector y otro, definido aquí como «autor» ya que es él quien le da forma y sentido —aunque sea ilusión de sentido— al texto.

El texto debe estar de acuerdo con el nivel lingüístico del alumno, pero sin reducir sus posibilidades de comprensión; lo importante es que, a través del texto, el alumno esté en contacto con formas no conocidas pero que puedan ser comprendidas por él.

En la formulación de objetivos se debe tener el cuidado de no limitar las posibilidades interpretativas del texto. Además, hay que fijar objetivos para que el alumno comprenda mejor lo que se quiere trabajar. Se pueden trabajar los elementos linguísticos pero siempre partiendo de lo semántico a lo lingüístico, y no al contrario. El foco, por lo tanto, hay que ponerlo sobre el sentido para que la forma aparezca y gane sentido.

Para que el tipo de lectura propuesto se realice es fundamental que el profesor no vea el texto como un pretexto donde se trabaja exclusivamente la gramática o el vocabulario. También es importante abrir espacio a las diferencias para que pueda haber un enriquecimiento colectivo, tanto en lo lingüístico como en lo que se refiere a conceptos e ideas de cada uno.

4. Etapas de esa práctica

a). establecer objetivos claros: por qué se eligió el texto y qué tipo de actividad se propone;
b). tener en cuenta el público, sin olvidar que caben en los estudiantes lecturas distintas de las que suelen hacer, igual que estimularlos a pensar sobre algo aunque no forme parte de su cotidiano;
c). intentar detectar la idea del autor a través de la marcas textuales;
d). incentivar y valorar la interpretación del alumno;
e). provocar reflexiones y debates sobre el texto para que el alumno exponga sus ideas.

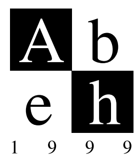
No debemos olvidarnos nunca de que leer es siempre reconstruir lo que se lee.

Bibliografía

Barthes, Roland, 1996, *O prazer do texto,* 4ed, São Paulo, Ed. Perspectiva.
Brandão, Helena H. N., 1998, *Introdução à análise do discurso,* 7ª ed., Campinas, Ed. Unicamp.
Camacho, Roberto G., «Leitura: aspectos sociais da compreensão», *Alfa*, São Paulo, v. 36, pp. 13-24.
Carioni, Lilia, « Aquisição de segunda língua: a teoria de Krashen», *Tópicos de linguística aplicada: o ensino de línguas estrangeiras* (org. Hilário I. Bohn e Paulino Vandresen), Florianópolis, Ed. da UFSC.
Coracini, J. M., 1995, *O jogo discursivo na sala de aula: língua materna e língua estrangeira,* São Paulo, Ed. Pontes.
Corrêa, Manuel L., 1992, «Da leitura à produção do texto: uma modalidadede ensino de redação», *Alfa,* São Paulo, v. 36, pp. 25-39.
Garnica, Antonio, 1996, «A exatidão imprecisa: um ensaio sobre interdisciplinaridade, discurso e texto», en *Língua e literatura,* FFLCH-USP, v. 22, pp. 89-105, agosto.
Kleiman, Ângela, 1998, *Oficina de leitura: teoria e prática,* 6ª ed, São Paulo, Ed. Pontes.
—, 1999, *Texto e leitor: aspectos cognitivos da leitura,* 6ª ed, São Paulo, Ed. Pontes.
Krashen, S. D., 1982, *Principles and practice in second language acquisition,* Oxford, Pergamon Press.

Langes, Elisa R., 1996, «Pesquisando o complexo ato de ler em língua estrangeira: instrumentos de pesquisa», *Língua e literatura,* FFLCH-USP, v. 22, pp. 75-88, agosto.
Machado, Irene A., 1996, «Texto como enunciação. A abordagem de Mikhail Bakhtin», *Língua e literatura,* FFLCH-USP, v. 22, pp. 35-45, agosto.
Orlandi, Eni P., 1988, *Discurso e leitura,* Unicamp, Cortez.
Reyes, Graciela, 1984, «El mundo entre comillas», *Polifonía textual,* Madrid, Gredos.
Signorini, Inês, 1998, *Linguística aplicada e transdisciplinaridade,* Campinas, Mercado de Letras.
Vieira-Abrahão, Maria, 1992, «A leitura na sala de aula», *Alfa,* São Paulo, v. 36, pp. 53-67.

Equipocampus
Graduados en Letras (lengua española)-Universidade de São Paulo



Anuario brasileño de estudios hispánicos, 9 (1999), 59-76. ISSN 0103-8893

Algunas dificultades ortográficas del brasileño oriundas de fonemas españoles

Vicente Masip Viciano

Introducción

Durante estos últimos años me he dedicado a reflexionar sobre los sistemas lingüísticos portugués y español desde perspectivas fonológicas y morfosintácticas. Es necesario considerar también la Ortografía, realización escrita del significante.

Voy a dedicar este artículo al estudio de algunas dificultades ortográficas del brasileño procedentes de la realización de fonemas españoles, procurando detectarlas e indicar pistas de solución.

No pretendo profundizar las relaciones entre Fonologia y Ortografía. Intento, apenas, auxiliar de modo muy práctico a los profesores que enfrentan este tipo de dificultad en clase.

1. Alfabetos

1.1. Portugués

1	2	3	4	5	6	7	8	9
A, a	B, b	C, c	D, d	E, e	F, f	G, g	H. h	I, i
a	*bê*	*cê*	*dê*	*é/ê*	*efe/fé*	*gê/guê*	*agá*	*i*

10	11	12	13	14	15	16	17	18
J, j	L, l	M, m	N, n	O, o	P, p	Q, q	R, r	S, s
jota/ji	*ele/lê*	*eme/mê*	*ene/nê*	*ó/ô*	*pê*	*quê*	*erre/rê*	*esse/si*
19	20	21	22	23				
T, t	U, u	V, v	X, x	Z, z				
tê	*u*	*vê*	*xis*	*zê*				

El portugués admite la existencia de las letras *K, k, W, w, Y, y* como grafías propias de lenguas extranjeras.

1.2. Español

1	2	3	4	5	6	7	8	9
A, a	B, b	C, c	D, d	E, e	F, f	G, g	H. h	I, i
a	*be*	*ce*	*de*	*e*	*efe*	*ge*	*hache*	*i*
10	11	12	13	14	15	16	17	18
J, j	K, k	L, l	M, m	N, n	Ñ, ñ	O, o	P, p	Q, q
jota	*ka*	*ele*	*eme*	*ene*	*eñe*	*o*	*pe*	*cu*
19	20	21	22	23	24	25	26	27
R, r	S, s	T, t	U, u	V, v	W, w	X, x	Y, y	Z, z
erre / ere	*ese*	*te*	*u*	*uve*	*uve doble*	*equis*	*i griega/ ye*	*zeta/ zeda*

2. Fonemas españoles que se prestan a equívocos ortográficos (por orden alfabético)

2.1. Fonema /b/.

Las letras portuguesas *b, v* transcriben respectivamente los sonidos [b] [v] procedentes de los fonemas /b/, /v/ en todos los contextos. El español no posee el fonema /v/. Por eso transcribe el fonema /b/, sonidos [b], [β], por medio de las letras *b, v*, lo que confunde al brasileño. Orientaciones: se escriben en español:

• con *b*:

— todas las palabras en las que el sonido [b] sigue a la letra *m* (*ámbar, ambición, bambú, embajada, imbuir, recambio…);*

— las palabras que empiezan con los prefijos a[β], a[β]s, o[β], o[β]s y su[β] *(abdicar, absentismo, obcecar, obsequio, submarino…);*

algunas palabras admiten doble ortografía y, optativamente, pueden escribirse con *b* o sin ella: *obscuridad / oscuridad; subscribir / suscribir; substancia / sustancia; substantivo / sustantivo; substituir / sustituir; substraer / sustraer* y sus compuestos;

— las palabras en las cuales el sonido [β] sigue a las sílabas iniciales *al* y *ar (alba, arboleda…).*

Excepciones: *alva, alvear, álveo, arvejón, arvense* y sus derivados*;*

— las palabras que suenan [b]u, [β]u; [b]ur, [β]ur; [β]us y [β]us *(bucear, abuelo; burgo, aburguesado; busto, arbusto…).*

Excepciones: *avutarda, bravura, párvulo, válvula, vuelo, vuelta, vuecencia, vuelapié, vuelco, vuestra merced, vuestro, vulgar, vulnerar, vulpeja, vulva;*

— palabras con sonido [β] precedido de las sílabas *ca, ce, co, cu, go, gu, ha, he, hi, ja, ju* y *nu (caballo, cebada, cobaya, cubo, gobierno, gubernamental, haba, hebilla, híbrido, jabón, jubileo, nube…).*

Excepciones: *cava, cavador, cavar, caverna, cavernícola, cavero, caveto, caviar, cavicornio, cavidad, cavilar, covacha, Covadonga, covanilla, hevea, hevicultor, juvenil, juventud*;

— la[β], lo[β] al principio de palabra *(laberinto, lobo…).*

Excepciones: *lavar, lavabo, lavanda, lavajo, lavanco, lavar, lavativa, lavatorio* y *lavazas;*

— tra[β], tre[β], tri[β], y tur[β] al principio de palabra (*trabajo, trébol, tribal, turbante*…).

Excepciones: *traversa, través, travesaño, travesar, travesear, travesero, travesía, travesío, travestido, travestir, travesura, traviesa, travieso, treviño, trivial, trivialidad* y *trivializar;*

— las palabras en las que el sonido [β] sigue a la sílaba inicial: *esbarar, esbardo, esbarizar, ésbate, esbatimentante, esbatimentar, esbatimento, esbeltez, esbelteza, esbelto, esbinzar, esbirro, esblandecer, esblandir, esblencar, esborregar, esbozar, esbozo, esbrencar, esbronce*.

Excepciones: *esvarar, esvarón, esvástica* y *esviaje;*

— las palabras en las que el sonido [β] sigue a las sílabas iniciales *ra, ri, ro, ru, sa, se, si, so, su, ta, te, ti, to, tu, tre, tri, tur y ur (rabadilla, robo, rubio, sábana, sebo, sibarita, soberano, subir, tabaco, tebeo, tibio, tobillo, tubo, trébol, tribu, turba, urbe…).*

Excepciones: *rival, rivera, savia, severidad, severo, sevicia, seviche, Sevilla, soviet* y *soviético*;

— los prefijos [b]i-, [b]is-, [b]iz-, [b]i[β]i-, [b]io- y [b]ene- *(biceps, bisiesto, bizcocho, biblioteca, biodegradable, benemérito…);*

— los sufijos transformadores -[β]undo, -[β]unda, -[β]il, -[β]le, -[β]ilidad *(moribundo, tremebunda, débil, agradable, amabilidad…).*

Excepciones: *civilidad, móvil, movilidad* y sus derivados y compuestos;

— los verbos cuyo infinitivo termina en -[β]ar, -[β]er, -[β]uir *(absorver, concebir, atribuir…).*

Excepciones: *absolver, atrever, disolver, llover, mover, precaver, resolver, ver, volver, hervir, servir* y *vivir;*

— los morfemas flexivos verbales -a[β]a, -a[β]as, -á[β]amos, -a[β]ais, -a[β]an *(amaba, cantabas, llamábamos, pasabais, lloraban…);*

— las palabras en las que los sonidos [b], [β] preceden a otra consonante o cierran sílaba *(abstenerse, blandir, brújula, abdomen, Jacob…);*

— todas las palabras compuestas y derivadas de las que suenan [b], [β]*: abad (abadesa, abadía…), abeja (abejón, abejero…), abono (abonado, abonar…), blando (blandura, reblandecer…), boca (bocanada, bocado…), broche (abrochador, abrochadura…), bueno (bonanza, bondad…), hombre (hombría, hombruno…), labor (laboral, laborable), obligar (obligado, obligatoriamente…), obscuro (obscuridad, obscuran-*

tismo…), pobre (pobretón, pobreza…), rabia (rabioso, rabieta…), sabio (saber, sabiduría…), sombra (sombrilla, sombreado…), tabaco (tabacalera, tabaquismo…), tabla (tablado, tablear…);

• con *v:*

— las palabras que comienzan con las sílabas *cal-*, *cer-*, *cla-*, y *cur-* seguidas del sonido [β] *(calva, cerveza, clave, curva…)* y con la sílaba *con-* seguida del sonido [b] *(convivir, convalecencia, convencional…).*
  Excepciones: *cerbatana* y *cerbillera;*

— las palabras que comienzan con la sílaba *di-* seguida del sonido [β] *(divagar, divinidad, divisor…).*
  Excepciones: *dibujante, dibujar* y *dibujo*;

— las palabras que empiezan con letra *e* seguida del sonido [β] *(Eva, evaluar, evasión, evitar, evocar…).*
  Excepciones: *ebanista, ebanistaría, ábano, ebenáceo, ebionita, abonita* y *aborario;*

  — las palabras que comienzan con las sílabas *jo-*, *le-*, *mal- y mo-* seguidas del sonido [β] *(joven, leve, malvado, mover…).*
  Excepciones: *jobo, lebaniego, lebeche, lebrada, lebrato, lebrel, lebrero, lebrijano, lebrillo, lebruno, malbaratar, mobiliario, moblaje y moblar;*

  — las palabras que empiezan por las sílabas *lla-*, *lle-*, *llo-* y *llu-* seguidas del sonido [β] *(llave, llevar, llover, lluvia…);*

  — las palabras que comienzan con las sílabas *na-*, *ne-*, *ni-* y *no-* seguidas del sonido [β] *(nava, nevar, nivel, novela…).*
  Excepciones: *naba, nabab, nabar, nabí, nabicol, naborí, nabo, Nabucodonosor, nebladura, nebí, nebular, nebuloso, nebulosa, Nibelungo, Nobel, nobiliario, nobilismo, noble, nobleza* y *noblote;*

  — las palabras que comienzan con las sílabas *pa-*, *par-*, *pol-*, *pre-*, *pri-* y *pro-* seguidas del sonido [β] *(pava, párvulo, polvo, previo, privado, provisión…).*

  * Excepciones: *pabellón, pabilo, Pablo, probenda, preboste, probable, prababilidad, probar, probeta, probo, proboscídeo* y *problema;*

  — las palabras que comienzan con las sílabas *sal-*, *se-*, *sel*, *ser-*, *sil-* y *sol-* seguidas del sonido [β] *(salvación, sevicia, selva, servir, silvícola, solvente…).*

  * Excepciones: *salbanda, sebáceo, Sebastián, sebe, sebo, seborrea, seboso, serba, serbal, silbar* y sus derivados;

  — las palabras que comienzan por *illa-* precedidas del sonido [b] *(villa, villancico, villano…).*

  * Excepciones: *billa, billar, billarde* y *billarista;*

  — las palabras que comienzan con el sonido [b] encabezando los prefijos *ice-*, *i- o iz- (vicealmirante, virrey, vizconde);*

  — las palabras cuya primera sílaba empieza por el sonido [b] seguido de *en-* o *er- (ventosa, ventisca, verdad, verbal, verano…).*

  * Excepciones: *benceno, bencina, bendecir, bendición, bendito, benedictino, benefactor, beneficio, benemérito, beneplácito, benévolo, bengala, benigno, benjamín, benjuí, benzol, berberisco, barbiquí, beréber, berenjena, bergante, bergantín, berlina, bermejo, bermellón, berrear, berrido, berrinche, berro, berza* y otras menos usadas;

  — las palabras terminadas en *-a, -e, -o* precedidas del sonido [β] *(cava, clave, cóncavo).*

Excepciones: *ameba, árabe, arriba, cabe, cabo, cebo, criba, estriba, estribo, lavabo, nabo, pibe, rabo, sebo* y las terminaciones en *-aba* del pretérito imperfecto de indicativo de los verbos de la primera conjugación *(cantaba, bailaba…);*

— las palabras terminadas en sonidos [íβora], [íβoro], [βira] y [βiro] (*carnívoro, herbívora, Elvira, triunviro…).*

Excepción: *víbora;*

— el verbo [benír] *(venir)* y sus compuestos *(avenir, contravenir…);*

— los verbos cuyo infinitivo termina en -er[β]ár y -ol[β]ér *(conservar, resolver…).*

Excepciones: *derherbar* y *exacerbar;*

— todas las personas del pretérito indefinido del modo indicativo y del pretérito y futuro imperfectos del modo subjuntivo de los verbos andar *(anduve…, anduviera…, anduviere…),* estar *(estuve…, estuviera…, estuviere…)* y tener *(tuve…, tuviera…, tuviere…);*

— todas las personas del presente de indicativo, del presente de subjuntivo y del imperativo del verbo ir *(voy…, vaya…, ve…);*

— el sonido [β] tras las letras *b, d, (obvio, adventista…)* y el sonido [b] tras la letra *n (conversación…).*

Excepciones: *Canberra, Gutenberg* y *Hartzenbusch;*

— las palabras compuestas y derivadas de aquellas que se escriben con letra *v: aventura (desventura…), investigar (investigación…), leve (levedad…).*

Lista de algunos homófonos *b / v* (tienen el mismo sonido, pero su significado varía según se escriban con *b* o *v*)	
abal (fruto)	*aval (garantía)*
abalar (conducir, mover)	*avalar (garantizar)*
acerbo (áspero)	*acervo (bienes)*
albino (blanco)	*alvino (relativo al bajo vientre)*
baca (para equipajes)	*vaca (animal)*
bacante (de Baco)	*vacante (que está libre)*
bacía (de barbero)	*vacía (no llena)*
bacilo (microbio)	*vacilo (de vacilar)*
balido (voz de carnero)	*valido (favorito)*
balón (pelota)	*valón (hablante belga)*
baqueta (varilla)	*vaqueta (cuero curtido)*
barita (mineral)	*varita (palo delgado)*
barón (título nobiliario)	*varón (hombre)*
basar (tornar base)	*vasar (estante para vasos)*
basca (desmayo)	*vasca (vascuence)*
basto (rudo)	*vasto (amplio)*
bate (de batear)	*vate (poeta)*
bello (hermoso)	*vello (pelo)*
bidente (de los dientes)	*vidente (que ve)*
bienes (posesiones)	*vienes (de venir)*
billar (juego)	*Villar (pueblo)*
bobina (carrete)	*bovina (de buey)*

bolear (tirar bolas o bolos)	*volear (golpear en el aire)*
bota (calzado)	*vota (de votar)*
botar (saltar)	*votar (emitir un voto)*
bote (embarcación)	*vote (de votar)*
boto (romo)	*voto (promesa, opinión)*
cabe (de caber)	*cave (de cavar)*
cabo (extremo, graduación)	*cavo (de cavar)*
corbeta (naval)	*corveta (pirueta)*
hierba (césped)	*hierva (de hervir)*
nabal (de nabos)	*naval (vocablo marítimo)*
rebelar (sublevar)	*revelar (clarificar)*
recabar (pedir)	*recavar (volver a cavar)*
sabia (inteligente)	*savia (jugo)*
tubo (pieza hueca)	*tuvo (de tener)*

2.2. Fonema /θ/

La letra portuguesa *z* transcribe siempre el sonido [z], inexistente en español, semejante a [s], sólo que sonoro en vez de sordo. Se produce mediante la aproximación de la punta de la lengua a los alvéolos dentales superiores, manteniéndo los dientes semicerrados *(zorro, cozido, bizu…)*. El hispanohablante usa este sonido de modo onomatopéyico cuando imita el zumbido de un insecto: zzzzzzzz.

Dificultades del brasileño:

- *Primera.* Siempre que ve la letra española *z*, proyecta su realización en la lengua materna, produciéndola [z] en vez de [θ] o [s].
- *Segunda.* Cuando escribe en español, tiende a sustituir la *z* por las letras *ç*, *s* o *ss*.
- *Tercera.* Aquellos que optan por el seseo (realización [s] del fonema /θ/) —la mayoría, por cierto— pierden un importante soporte fonético para distinguir la letra *s*, sonido [s] de las letras *c*, *z*, que también se realizan como [s].

Orientaciones. En español se escriben:

• con *c*:

— el sonido [θ] ante las letras *e*, *i* (*celo*, *cielo*…).

Excepciones: *aczema, enzima, Ezequiel, Zebedeo, zéjel, zelandés, zendo, zenón, zepelín, zeta, zeugma, Zeus, zigzag y zipizape*;

— palabras terminadas en sonido [-áθea], [-áθeo], [-áθja], [-áθeo], [-ánθja], [-ánTθ-jo], [-énθja], [-θja], [-θjo] (*rosácea, solanáceo, acacia, ambulancia, rancio, conciencia, astucia, precio…).*

Excepciones: *hortensia* y algunas palabras procedentes del griego: *amnesia, anestesia, eugenesia* y *eutanasia;*

— verbos cuyo infinitivo termina en sonido [-eθér] *(amanecer, decrecer, engrandecer…);*

— en las formas sustantivadas de los verbos cuyo infinitivo termina en [-ar] *(aceptar → aceptación; formar → formación; remunerar → remuneración…);*

— en las formas sustantivadas de los verbos cuyo infinitivo termina en [-iθar] *(amortizar → amortización; movilizar → movilización…);*

— al cerrar sílaba, ante los sonidos [θ], [t] *(accidente, colección, conducto, defecto…).*

Lista de algonos parónimos *c / s* (palabras parecidas fonética y ortográficamente, cuyo significado varía según se escriban)	
acecinar (conservar carnes)	*asesinar (matar)*
acechanza (espionaje)	*asechanza (engaño)*
acedar (agriar)	*asedar (suavizar)*
bracero (peón)	*brasero (que contiene brasas)*
cebo (trampa)	*sebo (grasa animal)*
cegar (perder la vista)	*segar (cortar hierba)*
censual (referente a censo)	*sensual (sensorial)*
cerrar (interceptar algo)	*serrar (cortar con una sierra)*
ceta (letra)	*seta (hongo)*
ciervo (animal)	*siervo (esclavo)*
cilicio (penitencia)	*silicio (mineral)*
cima (parte más alta)	*sima (cavidad profunda)*
concejo (Ayuntamiento)	*consejo (opinión)*
cocer (cocinar)	*coser (unir con hilo)*
vocear (gritar)	*vosear (tratar de vos)*

• con *z:*
— el sonido [θ] ante [a], [o], [u*] (pereza, zorro, zumo…);*
— el sonido [-aθo]:
sufijo modificador aumentativo *(animalazo, gripazo, perrazo…);*
sufijo transformador *(cabezazo, manotazo, flechazo…);*
— todas las palabras terminadas en sonido [θ] *(Álvarez, albornoz, avestruz, barniz, vejez…);*
— la primera persona del singular del presente de indicativo y todas las personas del presente de subjuntivo de los verbos cuyo infinitivo termina en [-aθer], [-eθer], [-oθer], [-uθir] *(renacer → renazco, renazca; crecer → crezco, crezca; conocer → conozco, conozca; conducir → conduzco, conduzca.*
• Palabras con doble grafía: la Real Academia Española considera que en algunas palabras se puede escribir el fonema /θ/, sonidos [θ] / [s], con *z* o con *c*. La primera forma es la recomendada. He aquí la lista: *acimut / azimut; ázimo / ácimo; cebra / zebra; cedilla / zedilla; cenit / zenit; cigoto / zigoto; cinc / zinc; eccema / eczema; neozelandés / neocelandés; zeta (zeda) / ceta (ceda); zeugma / ceugma.*

Lista de algunos parónimos *z / s* (palabras parecidas fonética y ortográficamente, cuyo significado varía según se escriban)	
azar (suerte)	*asar (guisar)*
bazar (tienda)	*basar (asentar algo)*
braza (estilo de natación)	*brasa (carbón encendido)*
caza (deporte)	*casa (hogar)*
cazo (vasija)	*caso (suceso)*
corzo (animal)	*corso (de Córcega)*

maza (arma)	*masa (materia)*
pozo (hoyo)	*poso (sedimento)*
roza (acción de rozar)	*rosa (flor)*
zueco (zapato)	*sueco (de Suecia)*
zumo (líquido)	*sumo (supremo)*
taza (recipiente)	*tasa (medida)*

2.3. Fonema /tʃ/

Se realiza mediante las letras *ch.* Dificultades del brasileño:

- *Primera.* El sonido español [tʃ] no suele confundir al hispanohablante, pues siempre se realiza ortográficamente por medio de las letras *ch*. El brasileño, sin embargo, puede desorientarse, pues la letra *x* transcribe en algunos contextos el mismo sonido que *ch (xícara, chuva).*
- *Segunda.* Muchas palabras españolas que se escriben con *ch* sufren diptongación seguida de *t* en portugués: *ocho → oito; mucho → muito; pecho → peito…* Esto puede dificultar el discurso escrito del brasileño que empieza a comunicarse en español.
- *Tercera.* Hasta el año 1994, la lengua española vacilaba sobre el status ortográfico de las grafías *ch, ll, rr* debido a la confusión entre fonema, sonido, grafema y letra. Los lexicógrafos consideraban las grafías *ll* y *ch* «consonantes dobles» y les dedicaban un lugar especial en el orden alfabético. Resultado: los hablantes de otras lenguas, brasileños incluidos, buscaban las palabras *llanto, chico* en los apartados *l, c* y no las encontraban, ya que estaban catalogadas en *ll, ch*. Finalmente, tras siglos de equívocos, se ha llegado a la conclusión más acertada. Existen los fonemas [tʃ], [ʎ], [r͡], que se transcriben respectivamente mediante los dígrafos (dos grafías con un sonido) *c + h, l + l* y, en algunos contextos, *r + r*. Los diccionarios posteriores a 1994 ya han adoptado la nueva normativa.

Orientaciones para superar las dificultades señaladas:

- *Primera y segunda.* El sonido español [tʃ] se escribe *ch*.
- *Tercera.* Quien consulte diccionarios castellanos, editados antes de 1994, debe recordar que palabras empezadas por *ch* deben buscarse en el apartado *ch* y no en la *c*.

2.4. Fonema /d/

Debido a que el código lingüístico español admite vocablos terminados en fonema /d/, letra *d,* y el portugués no, el brasileño tiende a añadir la letra *e* en algunos de ellos. Orientaciones. Palabras españolas terminadas en letra *d*:

- aquellas cuyo plural acaba en *-des*: *amabilidades, atrocidades, comodidades…;*
- la segunda persona del plural del imperativo de todos los verbos: *amad, bebed, corregid…*

2.5. Fonema /e/

Al brasileño le sorprende el uso del sonido [e], vocal *e,* como conjunción copulativa, en lugar de *y*. Orientaciones:

- Se escribe con letra *e* la conjunción copulativa ante el fonema vocálico /i/ escrito *i*, *hi*: *Antonio es guapo* e *inteligente; padres* e *hijos*. Esta sustitución no ocurre cuando la palabra siguiente empieza por *hie*: *compra carbón* y *hierro*, porque se trata de un alófono semiconsonántico ([jé]rro).

2.6. Fonema /g/

Las grafías del fonema /g/, sonido [g], son muy semejantes en portugués y español:
- *g* ante los sonidos [a], [o], [u], g*ato*, g*ordo*, g*usto*;
- *gu* (*g* acompañada de letra *u* muda) ante [e], [i], gu*erra*, gu*itarra*; *gü* ante [e], [i], *vergüenza*, *Lingüística*, cuando la *u* se articula como [w] semiconsonante;
- *g* cerrando sílaba: *agnóstico, ignorante…*

La dificultad del brasileño consiste en distingir los sonidos [g] [x], pues éste último se escribe también *g* en algunos contextos castellanos: g*ente*, g*iro*.

2.7. Consideraciones ortográficas sobre la letra española h.

La letra *h* es una consonante muda. Existe en portugués y español, pero es más frecuente en esta lengua que en aquélla, como comprobaremos a continuación por las consideraciones sobre su uso y posición.

• Se escriben con *h*:

— las palabras que empiezan por *-ebr, -ist (hebra, hebraico, histeria, histología…).*
Excepciones: *ebrancado, ebriedad, ebrio, Ebro e istmo;*

— las palabras que empiezan por *-erm, -ern (hermafrodita, hermenéutica, hernia, hermano…).*
Excepciones: *Ernesto, ermita* y sus derivados;

— las palabras que empiezan por *-olg, -orn, -orm, -orr y -osp (holgado, honradez, hormiga, horror, hospital);*

— las palabras que comienzan por los prefijos griegos *-ecta, -elio, -emi, -epta, -etero, -exa, -omo, -idr, -iper e -ipo (hectárea, heliocentro, hemiplégico, heptágono, heterosexual, hexaedro, homosexual, hidráulico, hipermercado, hipoglucemia…);*

— todas las palabras y sílabas que comienzan por el diptongo *ue- (huelga, huésped, alcahuete, cacahuete…);*

— todas las palabras que empiezan por *ia-, ie- y ui- (hiato, hiedra, huir…);*

— las palabras que empiezan por *um- seguidas de vocal (humanidad, humear, humillación, humor…);*

— todas las formas de los verbos *haber, habitar, hablar, hacer y hallar*;

— tras las sílabas *mo-, za-*, siempre que les siga una vocal *(mohín, zahorí…);*

— antes o después de algunas interjecciones y exclamaciones *(¡ah! ¡eh! ¡oh! ¡hala!, ¡bah! ¡huy! ¡hurra! ¿eh?);*

— todas las palabras compuestas y derivadas de otras que empiezan con *h (hábil → habilidad, hechizo → hechicero, hilo → hilar, hinchar → hinchado…).*
Excepciones: *oquedad (de hueco), orfandad (de huérfano, osamento (de hueso), ovalado (de huevo)…*

Nota. La Real Academia Española considera que algunas palabras se pueden escribir con *h* o sin ella. La primera forma es la recomendada. He aquí la lista: *acera / hacera;*

alhelí / alelí; arambel / harambel; armonía / harmonía; arpa / harpa; arpado / harpado; arpía / harpía; arpillera / harpillera; ¡arre! / ¡harre!; arrear / harrear; batahola / bataola; buhardilla / buardilla; desharrapado / desarrapado; guaca / huaca; guacal / huacal; guaco / huaco; guasca / huasca; hansa / ansa; herreruelo / ferreruelo; hiedra / yedra; hierba / yerba; hierro / fierro; iguana / figuana; fila / hila; ológrafo / hológrafo; reprender / reprehender; reprensible / reprehensible; reprensión / reprehensión; ujier / hujier.

Lista de algunos homófonos *Ø / h* (tienen el mismo sonido, pero su significado varía según se escriban con *h* o sin ella)	
a (preposición)	*¡ah! (interjección)*
ablando (ablandar)	*hablando (hablar)*
abría (abrir)	*habrías (haber)*
acedera (planta)	*hacedera (fácil de hacer)*
ala (para volar)	*¡hala! (interjección)*
alado (con alas)	*halado (de halar, tirar)*
alambra (alambrar)	*Alhambra (palacio árabe)*
alara (alero)	*halar (tirar hacía sí)*
aloque (vino)	*haloque (embarcación)*
aprender (estudiar)	*aprehender (capturar)*
anega (inunda)	*hanega (medida agraria)*
arte (habilidad)	*harte (de hartar)*
as (palo de la baraja)	*has (de haber)*
asta (cuerno, palo)	*hasta (preposición)*
atajo (camino cortado)	*hatajo (grupo de ganado reducido)*
ato (de atar)	*hato (grupo de ganado*
aya (criada)	*haya (haber / árbol)*
azar (casualidad)	*azahar (flor)*
echo (echar)	*hecho (hacer)*
errar (equivocarse)	*herrar (poner herraduras)*
ice (izar)	*hice (hacer)*
ojear (mirar)	*hojear (pasar hojas)*
onda (movimiento)	*honda (cuerda)*
ola (movimiento del mar)	*¡hola! (interjección)*
ora (orar)	*hora (tiempo)*
orca (cetáceo)	*horca (instrumento de suplicio)*
ornada (adornada)	*hornada (que cabe en un horno)*
uno (número)	*huno (antigo pueblo)*
uso (usar)	*huso (útil para hilar)*
yerro (equívoco)	*hierro (metal)*

2.8 Fonema /i/

Se realiza mediante las letras *i / y*, lo que confunde al brasileño. Orientaciones:
• Se escribe con letra *i* el sonido [i], vocal oral plena, situado:

— al principio de palabra, seguido de consonante*:* i*bérico,* i*cono,* i*da,* i*glesia,* i*leso,* i*magen,* i*luminación*…;
— al final de palabra, si va inmediatamente precedido de consonante: *ahí*, *así*, *cas*i…
• Se escribe con letra *y*:
— el sonido [i], conjunción copulativa: *tu* y *yo; ellos* y *nosotros…;*
— el sonido [i̯], semivocal, situado al final de palabras terminadas en diptongo descendente: *Alco*y, *bue*y, *do*y, *esto*y, *ho*y, *le*y.

2.9. Fonema /x/

El brasileño confunde el uso de las letras *g, j*, cuando realizan el sonido [x]. Se escriben en español:
• con *g*:
— las palabras que empiezan por el sonido [x] seguido de *-eo (geografía, geofísica);*
— las palabras que empiezan por el sonido [x] seguido de *-est (gesta, gesticular, gestación…);*
— las palabras que poseen el sonido [x] tras *in- (ingeniero, ingente, ingenuo, faringe, laringe…).*
Excepciones: *injerencia, injerir (incluir), injertar* e *injerto*;
— las palabras que poseen el sonido [x] tras *le- (legendario, legista, legítimo…).*
Excepción: *lejía;*
— las palabras que poseen el sonido [x] ante los sufjos *-esimal, -inal, -ional (sexagesimal, marginal, regional…);*
— las palabras terminadas en sonido [x] ante *-ia, io, -ía, ión y ioso (magia, litigio, astrología, legión, religioso…).*
Excepciones: *alfajía, apoplejía, bujía, canonjía, crujía, hemiplejía, herejía, lejía* y *monjía*;
— las palabras terminadas en sonido [x] seguido de los sufijos *-ismo, inoso, ionario (neologismo, ferruginoso, legionario…).*
Excepciones: *espejismo, salvajismo;*
— las palabras esdrújulas terminadas en sonido [x] seguido de los sufijos *-élico, -ésimo, -ético, -iénico, -era, -ica, -ico (evangélico, vigésimo, energético, higiénico, famígera, geológica, demagógico…).*
Excepción: *paradójico;*
— las palabras que poseen el sonido [x] ante *-en (aborigen, agenda, degenerado, exigente, gente…).*
Excepciones; *ajenjo, ajeno, avejentar, berenjena, comején, enajenar, jején, jenabe, Jenaro, jengibre, jenízaro* y *Jenofonte;* y la tercera persona del plural del presente de subjuntivo de los verbos cuyo infinitivo termina en sonido [x] seguido de *-ar (barajar* → *barajen; empujar* → *empujen…);*
— las palabras que poseen el sonido [x] entre [a] [i] / [i] [i] *(ágil, agitar, magisterio…; esfigie, litigio, sigilo…).*
Excepciones: *ají, ajiaco* y los diminutivos de algunas palabras *(bajito, cajita, pajita…);*
— ante *e, i*, en todas las formas de los verbos cuyo infinitivo termina en sonido [x] seguido de *-er, -ir (acoger* → *acoges, acogemos…; afligir* → *aflige, afligimos…*
Excepciones: en todas las formas de estos mismos verbos, ante a / o, este sonido se escribe con j *(acoger* → *acojo, acojas…; afligir* → *aflijo, aflijes…);*

• con *j*:
— las palabras que tiene el sonido [x] entre los sonidos [a] [e] / [e] [e] *(ajedrez, salvaje, ejecución, hereje…).*
Excepciones: *agencia, agenda, agente, agerasia, egeno, egestad, egetano, ambages* y sus derivados;
— las palabras terminadas en sonido [x] *(boj, carjar, troj, reloj…);*
— todas las formas de los verbos que poseen el sonido [x] ante las terminaciones *-ar, -ear* en el infinitivo *(atajar, bajar, requebrajar, cejar, dejar, estrujar, fajar, rajar, trabajar y relajar; callejear, canjear, cojear, flojear, forcejear, granjear, ojear y lisonjear);*
— las palabras que poseen el sonido [x] ante los sufijos *-ero, -era, -ería (agujero, cajero, mensajera, consejería…);*
— las formas irregulares de los verbos que en su infinitivo no tienen el sonido [x] *(aducir → aduje, adujera…; atraer → atraje, atrajera; bendecir→ bendije, bendijimos; conducir → conduje, condujese…; contraer → contraje, contrajimos…; decir → dijo, dijeron…; distraer → distrajo, distrajeron; extraer → extrajeron, extrajeran…; inducir → indujeron, indujesen…; maldecir → maldijeron, maldijesen…).*

2.10. Fonema /k/

La mayor parte de las realizaciones ortográficas del fonema /k/ son semejantes en portugués y español: *C, c* ante [a], [o], [u]: *casa, cosa, curso; Qu, qu* ante [e], [i]: *queso, quiso*. Sin embargo hay algunas diferencias:

- *Primera.* La letra *X, x* española. Debido a que la letra *X, x* portuguesa transcribe tres sonidos diversos: [ks]: *axioma, táxi, sexo*; [z]: *exame, exímio, auxílio* y [ʃ]: *xícara, xilofone*, conviene hacer algunas distinciones.
- *Segunda.* La letra *K, k* consta formalmente en el alfabeto español, pero no en el portugués.
- *Tercera.* El dígrafo *Ch, ch* se articula [k] cerrando sílaba en algunas palabras: *Benlloch, Vich, Domenech*.

Orientaciones:
Primera. En español se escriben con *x*:

- los conjuntos fónicos [ks], [gs] o [ɣs] entre vocales o entre vocal y letra *h: exánime, exactitud, exonerar, exhibir…;*
- los conjuntos fónicos [ks], [gs] y [ɣs] o el sonido [s] entre vocales (generalmente la *e*) y algunas consoantes: *ex combatientes, ex ministro, ex dirigente, exteriorizar, explanar, expletivo, explicar, expresar, exprimir…*

Segunda. En español se escriben con *k*:

- los nombres de las unidades del sistema métrico decimal y de otros sistemas de cálculo y medida con el significado de mil (se puede usar también la grafía qu): *kilo, kilogramo, kilolitro, kilovatio…;*
- los nombres de procedimientos terapéuticos cuya raíz procede del griego clásico y en sus derivados (se puede usar también la grafía qu): *kinesiología, kinesioterapía…;*
- las palabras extranjeras aceptadas por la Real Academia Española de la Lengua que se escriban con esta letra y sus derivados: *káiser, kárate, kerigma, kivi…;*

Tercera. Las palabras castellanas terminadas en *ch* son catalanismos.

Lista de algunos parónimos *s / x* (palabras parecidas fonética y ortográficamente, cuyo significado varía según se escriban)	
seso (cerebro)	*sexo (órgano sexual)*
contesto (de contestar)	*contexto (entorno lingüístico)*
escita (de Escitia)	*excita (de excitar)*
esotérico (oculto)	*exotérico (común)*
espiar (observar)	*expiar (redimir culpas)*
expirar (exhalar)	*expirar (morir)*
esplique (trampa)	*explique (explicar)*
estática (parada)	*extática (suspendida)*
estático (parado)	*extático (de éxtasis)*
estirpe (linaje)	*extirpe (de extirpar)*
lasitud (cansancio)	*laxitud (sin rigidez)*

2.11. Fonema /l/

Debido a su hábito lingüístico materno de pronunciar el sonido [l] de final de palabra como [ɫ], próximo a [u] *(caldo, sal, mal…)*, el brasileño duda ante algunas realizaciones ortográficas españolas: *causa, calza, mal…*

2.12. Fonema /ʎ/

Se realiza mediante el sonido /ʎ/, letras *ll*. Dificultades del brasileño:

- *Primera*. La diversa grafía portuguesa y española de este fonema: *lh* (*calha, bolha…), ll (calle, gallo…).*
- *Segunda*. los equívocos que las realizaciones [ẙ] [y] pueden provocar. Recibe el nombre de *yeísmo* este modo de articulación.

Se escriben con *ll* en español:

- los sonidos [ʎ], [y], [ẙ] tras la sílabas *fa-, fo-, fu-* que abren palabras *(falla, follaje, fulla…);*
- los sonidos [ʎ], [y], [ẙ] que abren palabra *(llaga, llegar, llicta, llorar, lluvia…).*
- los sonidos [ʎ], [y], [ẙ] situados entre las vocales *i/a, i/o (silla, orilla, semilla…; colmillo, cuchillo, rastrillo…).*

Lista de algunos parónimos *ll / y* (palabras parecidas fonética y ortográficamente, cuyo significado varía según se escriban)	
arrollo (arrolar, verbo)	*arroyo (riachuelo)*
bolla (panecillo)	*boya (señal)*
bollero (que hace bollos)	*boyero (que cuida boyas)*
callado (callar, verbo)	*cayado (bastón)*
callo (dureza de la piel)	*cayo (islote)*
calló (verbo callar)	*cayó (verbo caer)*

falla (hoguera)	*faya (peñasco)*
gallo (ave)	*gayo (alegre, vistoso)*
halla (verbo hallar)	*haya (árbol; verbo haber)*
halla (verbo hallar)	*aya ((niñera)*
hulla (carbón)	*huya (huir, verbo)*
malla (tejido)	*maya (civilización)*
mallo (mazo)	*mayo (mes)*
pollo (anima)	*poyo (banco)*
olla (puchero)	*hoya (fosa)*
pulla (expresión)	*puya (vara)*
rallar (desmenuzar)	*rayar (hacer rayas)*
rallo (desmenuzar)	*rayo (chispa)*
rollo (cosa cilíndrica)	*royo (roer, verbo)*
valla (cerca)	*vaya (ir)*

2.13. Fonema /m/

Cuando el sonido [m] está situado antes de vocal, abriendo sílaba, no suele confundir al hablante de portugués cuanto a su grafia. En otros contextos pueden surgir dudas. Se escriben con *m* en español:

— el sonido [m] ante las letras *p, b,* aunque proceda de la grafía *n*, como en el caso de los prefijos *con-, en-, in- (combatir, embutir, imposible…);*
— al final de sílaba, cuando la siguiente empieza por el sonido [n] seguido de las letras *a, e, i, o (columna, solemne, omnipotente, alumno…).*
  Excepciones: *connatural, connivencia, connotar, ennegrecer, ennoblecer, innato, innecesario, innoble, innovar, sinnúmero; mnemotecnia* y sus derivados pueden escribirse sin la *m* inicial;
— sólo algunas palabras procedentes de otras lenguas terminan en *m: Abraham, álbum, ídem, mágnum, maremágnum, máximum. memorándum, Miriam, quántum, quórum, súmmum, tándem, tedéum, tótem, ultimátum, vademécum;*
— la letra *m* no se duplica en español.
  Excepciones: el adjetivo *commelináceo*, las palabras *gamma* y *digamma* y algunos nombres propios: *Emma, Emmanuel…*

2.14. Fonema /n/

Se realiza mediante el sonido [n], letra *n.* La fuerte nasalización portuguesa y el hecho de que las palabras suelan terminar en *m* en portugués y en *n* en español confunden al brasileño. Se escribe con *n* en español:

— el sonido [n] ante cualquier consonante que no sea *b, p (anclar, andar, antiguo, concierto, dental, enviar, fantasía, sinnúmero…);*
— el sonido [n] de final de palabra *(bergantín, can, certamen, colección…);*
 Nota. En el conjunto grafémico *trans*:
  es necesaria la grafía *n* cuando *n* y *s* pertenecen a sílabas distintas *(transexual, transigir, transitar, transistorizar…);*

no es necesaria la grafía *n* cuando *n* y *s* pertenecen a la misma sílaba *(transfusión / trasfusión; transatlántico / trasatlántico; transbordador / trasbordador…)*, aunque la Academia prefiere su inclusión.

2.15. Fonema /ɲ/

El brasileño está acostumbrado a transcribir el sonido [ɲ] por medio de las consonantes *nh* y le resulta un poco raro el símbolo ortográfico español. Además, algunas palabras se escriben con *ñ* en español y con *n* en portugués *(caña / cana; año / ano; otoño / outono…);* o con *nh* en portugués y con *n* en español *(vinho / vino; tinha / tenía; linha / línea…)*

2.16. Fonema /r̄/

Se realiza mediante el sonido [r̄], letra *r.* El brasileño duda si debe usar una *r* o dos en algunas situaciones.
• El sonido [r̄] se escribe en español:
— con una sola letra *r:*
- tras los prefijos *ab-, post-* y *sub-* (*abrogar, postromántico, subrayar);*
- al principio de palabra *(rabal, real, rito, ronda, ruta…);*
- cuando los componentes de las palabras compuestas se escriben separados por un guión *(anti-robo, greco-romano, pre-romanticismo…);*
- después de las letras *l, n, s (alrededor, enredo, desratizar);*
- al final de sílaba *(árbol, arco, circo, curva, forma, curso..).* En estos casos, también puede producirse como [r].

— con dos letras *r:*
- Entre vocales *(arras, barro, cerro, corro, error, herradura, mirra, perro, susurro…).*

Nota. La Real Academia de la Lengua Española admite la doble grafia *r* y *rr* en las siguientes palabras, recomendando la primera: *aturrullar / aturullar; bacará / bacarrá; cimborrio / cimborio; garapiña / garrapiña; harapo / harrapo.*

2.17. Fonema /s/

El sonido [s] portugués posee 9 representaciones ortográficas posibles: *s (seda), ss (cassado), sc (consciência), sç (desça), c (ceder), ç (caçapa), xc (excede), x (taxímetro), z (feliz).*

El español hablado en el centro / norte de la Península sólo transcribe ortográficamente el sonido [s] mediante las letras *s* [s]eda *(seda)* y *x* ta[ks]í *(taxi)*. Las demás regiones que practican el *seseo* realizan [s] por medio de *s (seda), c (cena), z (zurra)* y *x (táxi)*.

Esta compleja realización ortográfica del sonido [s] portugués dificulta la adecuada asimilación del español. En español se escriben con *s* las letras que transcriben el sonido [s]. Esta sencilla regla, sin embargo, sólo es útil para los hablantes de español que emplean la variante lingüística del centro / norte de España; para los demás, que normalmente usan el *seseo* (el sonido [s] como realización de las letras *s, c, z)*, he aquí algunas orientaciones:

— las formas sustantivadas de los verbos cuyo infinitivo termina en sonido [-der], [-ðir], [-ter], [-tir] *(comprender → comprensión; agredir → agresión; cometer → comisión; discutir → discusión…).*
  Excepciones: las formas sustantivadas de estos verbos cuando conservan la letra *d* o *t* del infinitivo: *competir → competición; fundir → fundición; medir → medición; rendir → rendición; repartir → repartición* y *repetir → repetición;*
— las formas sustantivadas de los verbos cuyo infinitivo termina en sonido [-sar] *(confesar → confesión; dispersar → dispersión; revisar → revisión…).*
  Excepciones: las formas sustantivadas de estos verbos cuando conservan la sílaba *sa* del infinitivo *(acusar → acusación; conversar → conversación; pulsar → pulsación…).*

2.18. Fonema /u/

Al brasileño le sorprende el uso del sonido [u], letra *u*, como conjunción disyuntiva, en lugar de *o*. El empleo de la letra *u* muda (*quiso, guerra*) y con diéresis *(vergüenza, Lingüística)* no constituye problema especial para el brasileño, que está acostumbrado a su uso en portugués. Orientaciones:

- Se escribe con letra *u* la conjunción disyuntiva ante el fonema vocálico /o/ escrito *o, ho*: *Escoge entre uno* u *otro; quiero cuadernos* u *hojas sueltas*.

2.19. Fonema /y/

El brasileño confunde las letras *i, y, j* por influencia de su lengua materna. En español se escribe con *y* :

- el sonido [dʒ] a comienzo de sílaba, tras pausa, inmediatamente antes de vocal *(yacer, yeso, yanqui, yerno, yeso…);*
- el sonido [dʒ] tras el sufijo *in- (inyección, inyesar);*
- el sonido [y] a comienzo de sílaba, entre vocales *(baya, boya, bayoneta, cayó…);*
- el sonido [y] tras los sufijos *ab, de, ad, dis* y *sub (abyección, deyección, adyacente, disyunción).*

Nota. La Real Academia permite que el sonido [dʒ] se escriba de dos formas, con *y, hi,* en los siguientes casos: *hierba / yerba; hiedra / yedra; hierro / yerro.*

Vale la pena consultar el apartado sobre el fonema /i/ para tener un panorama completo del perfil ortográfico de las letras *i, y*.

3. Conclusión

El portugués posee 7 fonemas ajenos al español: /ɛ/ *pé;* /ɔ/ *pó*; /v/ *vaca*; /z/ *zebra*, /ʃ/ *chá*; /ʒ/ *jogo*; /ʀ/ *roda; y* el español, 5 que no forman parte del universo fonológico portugués: /θ/ *zócalo*; /y/ *yeso*; /x/ *jamás*; /tʃ/ *chico*; /r¯/ *roca.*

Sin embargo, las letras se diferencian muy poco e interfieren a veces en el aprendizaje de los sonidos. Por eso, es importante llevar a cabo una reflexión ortográfica junto con el estudio fonológico y fonético de ambas lenguas.

4. Continuidad

Se podría prolongar este trabajo mediante una investigación prosódica que intentara estudiar los signos ortográficos a la luz de la entonación, intensidad y cantidad fonológicas, para que los alumnos se dieran cuenta que el punto y la coma, por ejemplo, indican, además de pausas, subidas y descensos de tono; y que el acento prosódico es mucho más importante que la tilde, grafema de intensidad y fuerza apenas en contextos dudosos; y que, al fin y al cabo, la ortografía intenta reflejar, aunque de modo muy limitado, la fantástica riqueza melódica del lenguaje.

5. Bibliografía consultada

Academia Brasileira de Letras, 1981, *Vocabulário Ortográfico de Língua Portuguesa,* Rio, Bloch Editores.

Alvar E. M. e Medina G. A. M., 1995, *Manual de ortografía de la lengua española,* Barcelona, Biblograf.

Anaya, 1991, *Diccionario Anaya de la Lengua Española,* Barcelona, Anaya.

Barbosa, J. M., 1965, *Études de Phonologie portugaise*, Lisboa, Junta de Investigações do Ultramar.

Carratalá, F., 1997, *Manual de ortografía española,* Madrid, Castalia.

Cirera, M. & Rafart, S., 1995, *Manual de ortografía de la lengua española,* Barcelona, Verón.

Cunha, A. G. da., 1983, *Vocabulário ortográfico da língua portuguesa,* Rio, Nova Fronteira.

Cunha, C & Cintra, L., 1985, *Nova gramática do português contemporâneo,* Rio, Nova Fronteira.

Fernández, D., 1995, *Ortografía castellana,* Barcelona, Castellnou.

Hall, R., 1943, «The Unit Phonemes of Brasilian Portuguese», *Studies in Linguistics*, I, 4.

Jakobson, R. & Halle, M., 1980, *Fundamentals of language,* New York, Mouton Publishers.

Kury, A. da G., 1982, *Ortografia, Pontuação, Crase,* Rio, MEC.

Llorach, A. E. 1991. *Fonología española,* Madrid, Gredos.

Masip, V., 1998, *Fonética espanhola para brasileiros,* Recife, SCBE.

Masip, V., 1998, *Gente que pronuncia bien: curso de fonética española para brasileños,* Barcelona, Difusión.

Mattoso C., Jr., 1972, *Estrutura da língua portuguesa,* Petrópolis, Vozes.

Mattoso C., Jr., 1977, *Para o estudo da fonêmica portuguesa,* Rio, Padrão Editora.

Navarro Tomás, T., 1950, *Manual de pronunciación española,* Madrid, Revista de Filología Española.

Quilis, A. e Tavares, M.L., 1961, «Notas sobre alguns aspectos fonéticos do Nordeste do Brasil». *Cadernos da Faculdade de Filosofia de Pernambuco,* nº 8, pp. 3-12.

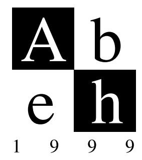
Quilis, A., 1991, *El comentario fonológico y fonético de textos (teoría y práctica),* Madrid, Arco / Libros.

Quilis, A., 1993, *Tratado de fonología y fonética españolas,* Madrid, Gredos.

Quilis, A.,1979, «Comparación de los sistemas fonológicos del español y del portugués», *Revista Española de Lingüística*, Madrid, N° de enero-junio.

Real Academia Española, 1992, *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española,* Madrid, Espasa-Calpe.
Troubetzkoy, N. S., 1976, *Principes de Phonologie,* Paris, Ed. Klincksieck.

Vicente Masip Viciano
Centro Cultural Brasil-España. Recife.
Universidade Federal de Pernambuco



Anuario brasileño de estudios hispánicos, 9 (1999), 77-87. ISSN 0103-8893

Las equivalencias en español del infinitivo flexionado portugués

Luciana Siqueira Rosseto Salotti

1. Introducción

1.1. Objetivos

El trabajo que sigue corresponde a un estudio, breve pero útil, de las equivalencias en español del infinitivo flexionado portugués. Pretende auxiliar a los brasileños empeñados en el aprendizaje, enseñanza, traducción o aplicación de la lengua española en diferentes áreas, como el comercio, la economía o la política.

Este estudio abarca dos aspectos, ya que presenta una parte de fundamento teórico, paralelo a la práctica. Eso facilita, así, la comprensión de los alumnos, iniciados o no en el español, también contribuye a la investigación de personas interesadas en esa lengua.

1.2. Metodología

Ante los objetivos ya expuestos, hace falta relatar las fuentes teóricas que fundamentan el estudio. Será presentado, posteriormente a las informaciones primordiales, el uso del infinitivo flexionado o personal en portugués, concentrado en gramáticas de autores brasileños, como Napoleão Mendes de Almeida, Celso Cunha, y sobre todo el estudio histórico-descriptivo del profesor Maurer, en cuanto al tan conocido idiotismo del portugués, seguido de una conveniente ejemplificación, retirada de la obra literaria *Lazos de Familia,* de una escritora conocida internacionalmente: Clarice Lispector.

Luego, el estudio sigue en búsqueda del modo en que la lengua española suple la falta del infinitivo flexionado. Esa colocación se basa en la Gramática de la Real Academia.

Así, los puntos referenciales para tal análisis se completan: en un primer momento examinamos gramáticas brasileñas y españolas, como material teórico; en un segundo momento, para la práctica, se recurrió a un «corpus» recogido en la obra de Clarice Lispector, a fin de que las conclusiones se aproximasen lo más posible a la realidad. Para ello, hubo un contacto con la obra *Laços de Familia,* de donde se sacaron trechos en que el infinitivo se hacía presente. Se siguió una búsqueda, ahora en la obra traducida al español, *Lazos de Familia,* del contexto correspondiente, lógicamente incluyendo el infinitivo en su contenido. A partir de ahí, se realizó la comparación entre los ejemplos de las dos lenguas concentradas en ese estudio.

2. Usos del infinitivo en portugués

Los usos del infinitivo en portugués es un asunto que no lleva, prácticamente, a grandes discusiones. En general, eso es aceptado unánimente entre los gramáticos. Según Celso Cunha, estudioso de la lengua portuguesa, el estilo y las tendencias individuales son puntos clave para la aplicación del infinitivo. La división de los usos es semejante, siempre fijando los básicos, comunes a cualquier sustantivo y predicado, ya que aceptable es la condición del infinitivo como sustantivo verbal.

Lo que varía en general es el enfoque, la dirección que el gramático da a su estudio: Celso Cunha, como ya fue dicho, muy flexible, abarca los empleos más utilizados. Sigue casi la misma línea de consideraciones de Napoleão Mendes de Almeida. Éste resalta el infinitivo juntamente con sus términos acompañantes, como el infinitivo antecedido de COM, SEM, o de verbos del tipo DEVER, PODER, etc… Ambos destacan por el detallismo con que conducen sus estudios.

Ya Maurer se fija en un estudio en el cual la preocupación mayor está en establecer de forma esquemática y objetiva los usos, la situación en que el infinitivo ocurre; para él los términos complementarios son meras presencias.

Nuestro estudio sobre el infinitivo portugués seguirá las bases del profesor Maurer.

2.1. Las construcciones del infinitivo, según Maurer

El infinitivo portugués presenta la forma flexionada o personal y la nombrada forma invariable o impersonal en el uso corriente.

El infinitivo, forma nominal del verbo, tuvo su remoto origen en la fase primitiva de la lengua latina. Se constató, ya en esa lengua, el hecho de que el sustantivo verbal, como era conocido el infinitivo, pasó a admitir numerosas aplicaciones, lo que lo alejó en cierto modo de su valor semántico original.

Los empleos del infinitivo en la lengua portuguesa, en general, son comunes también a las demás lenguas románicas, como el francés, el italiano y el español —en este último idioma será estudiado en tiempo oportuno. En este momento, la atención debe concentrarse en los múltiples usos del punto principal del estudio: el infinitivo flexionado.

I. El infinitivo empleado como predicado de la oración.

— en oraciones de valor imperativo:

«Cerrar as portas e acudir aos muros, segurar os escravos.»
(Maurer. *O infinitivo flexionado portugués,* 107)

— en oraciones exclamativas:
«E falar o padre Nazareth em reformas.» (Ibidem, 107)
«Também, irem a Queluz com um dia destes!…» (Ibidem, 107)

— en oraciones de valor interrogativo-deliberativo:
«Mas agora? Como fazê-lo rolar para as bordas do escavado?» (Ibidem, 107)
«Se já os conhecem, por que obrigarem-me a pôr o nome aos bois?» (Ibidem, 107)

II. El infinitivo empleado como sustantivo verbal:
— como sujeto:
«E resta saber por fim se o estilo não é um descuido do pensamento.» (Ibidem, 108)

— como predicativo:
«…e permitir que os outros se percebessem era profanar o culto.» (Ibidem, 109)

— como aposición:
«Era essa a sua intenção: espezinhar, ou talvez domar…»(Ibidem, 110)
«Isso mesmo, porém, sob uma condição! Oh, sim uma condição: darem-lhe a pasta da Agricultura.» (Ibidem, 110)

— como objeto directo y como complemento preposicionado del verbo:
«Descobriu radicalmente serem quase todas de má casta» (Ibidem, 110)
«O primeiro ato… consistiu em expedir aviso…» (Ibidem, 110)

— con verbos auxiliares:
«Mas, ai de mim! As férias tinham de acabar.» (Ibidem, 111)

— con infinitivo final como verbos de movimiento:
«Todas as parcialidades vão a convergir para o grande centro.» (Ibidem, 111)

— como predicativo del objeto directo o, raro, indirecto:
«Deixavam depois correr os dias.» (Ibidem, 112)
«Esperei os dois sairem.» (Ibidem, 112)

— como complemento terminativo de un objeto directo o de un objeto indirecto:
«Eu já disse aos teus irmãos para lavarem, todas as mortes, os pés.» (Ibidem, 113)
«Voltou dizendo que siá Donana mandava dizer para subir.» (Ibidem, 114)

— como segundo término de la comparación:
«Seria mais fácil contar as estrelas do que enumerar os esplendores do trabalho.» (Ibidem, 114)
«Pois digo-lhe eu que é verdade, como dois e dois serem quatro.» (Ibidem, 114)

— como complemento de un adjetivo y de algunos adverbios:

«O gênio dos anexins, ai, vai longe de andar certo.» (Ibidem, 115)
«Nem conselhos, nem invectivas foram capazes de o dissuadir.» (Ibidem, 114)

— como complemento de un sustantivo y de un pronombre:
«Gramática é a arte de falar e escrever…» (Ibidem, 115)
«Acostumaram-se aquilo de verem tudo política e…» (Ibidem, 115)

— como complemento circunstancial:
«Para entrar na estimação, primeiro é necessário entrar posse.»(Ibidem, 115)
«Os pagãos, antes de chegarem… passarão por cima do meu cadáver.»(Ibidem, 116)

— como equivalente a una oración conclusiva:
«Daí o desmerecerem ante seus olhos todos os mandos que na voz das comadres andavam de amores fora do ninho conjugal.»(Ibidem, 116)

— como equivalente del gerundio:
a) con verbos auxiliares:
«Antes ficar a montear por estas aldeias.» (Ibidem, 116)
b) Ligado al objeto directo:
«Viu já as cordas a bambolearem e a embaraçarem-se.» (Ibidem, 117)
«Há criancinhas pelos portais a tiritar, a gemer de fome…» (Ibidem, 117)
c) como complemento circunstancial de modo o como un atributo sencillo:
«Quando voltei da casa do doutor com o escrito da quitação no bolso, vinha a tremer…»(Ibidem, 118)
«… enquanto ia ouvindo o doloroso som das moedas a cairem no gavetão.» (Ibidem, 118)
d) como infinitivo narrativo o descriptivo:
«As ovelhas a dormirem / E os pastorinhos velando / Quando o anjo do Senhor / …» (Ibiden, 120)
«E ele sem responder, a chorar mais ainda.» (Ibiden, 120)

3. Usos del infinitivo en español

En general, los estudios del infinitivo en español están de acuerdo con lo que trae la Gramática de la Real Academia. Los datos en cuanto a los usos de infinitivo ahí contenidos no sólo coinciden en las obras de los estudiosos españoles, sino también en lo que consideran los estudiosos de la gramática del portugués.

Los usos del infinitivo en un idioma u otro son los mismos, lo que rompe con esta similitud es la existencia del infinitivo flexionado en portugués y su inexistencia en español y los problemas resultantes de ese hecho.

3.1. El infinitivo según la Gramática de la Real Academia.

El infinitivo es la forma sustantiva del verbo, pues, un nombre verbal que tiene caracteres comunes al nombre y al verbo.

I. El infinitivo como nombre de acción

— como sujeto:
«El saber es siempre útil. Gastar en un banquete la renta de un año es locura…» (Real Academia Española, Gramática de la Lengua Española, 402)

— como predicado nominal:
«El reino de Dios no es comer ni beber, sino paz y justicia…» (Ibidem, 402)

— como complemento de un sustantivo:
«Aquí encaja la ejecución de mi oficio: deshacer fuerzas y socorrer y acudir a los miserables…» (Ibidem, 402)

— como complemento de un adjetivo:
«digno de ver: facil de hacer: capaz de venir, etc…» (Ibidem, 403)

— como complemento de un verbo:
a) directo: «quiero estudiar y deseo aprender» (Ibidem, 403)
b) indirecto: «estudio para saber y venzo a trabajar» (Ibidem, 403)
c) circunstancial: «del mucho leer y del poco dormir se le secó el cerebro» (Ibidem, 403)

— puede llevar artículo, adjetivo y genitivo:
«Alababa en su autor aquel acabar su libro con la promesa de aquella inacabable aventura» (Ibidem, 403)
«…y su dormir siempre velar» (Ibidem, 403)
«Un eterno idolatrar / Un diestro lisonjear / Y un incierto pretender» (Ibidem, 403)

— en sentido activo o pasivo:
«Creo que están sentenciados a degollar en la plaza» —lo mismo que ser degollados. (Ibidem, 403)
«Dió con él en tierra… era cosa de ver con la presteza que los acometía y desbarataba.» (Ibidem, 403)

II. El infinitivo como verbo

No denota tiempo, número, ni persona ya que la significación del infinitivo se refiere siempre al verbo con el cual se relaciona: «quieres arruinarme, quisiste arruinarme, querrás arruinarme.» (Ibidem, 404)

III. El sujeto del infinitivo

— sujeto del infinitivo cuando este es complemento directo o indirecto:
«Quisiera arrancar del pecho / Pedazos del corazón» (Ibidem, 404)

— sujeto del infinitivo cuando este es también sujeto:

«Todo lo que dices: Cipión, entiendo: y el decirlo tú y entenderlo yo, me causa nueva admiración y nueva maravilla» (Ibidem, 404)

— sujeto del infinitivo cuando este es complemento circunstancial:
«no quiso dejar el juego hasta envidar todo el resto de su cólera.» (Ibidem, 405)

— el infintivo se coloca ante su sujeto:
«por haber venido vosotros.» (Ibidem, 405)

— el infintivo también se construye sin sujeto determinado:
«…mandó quemar algunos herejes.» (Ibidem, 405)

IV. Los complementos del infinitivo como verbo

— complemento directo, indirecto y circunstancial:
«…el general mandó reforzar las avanzadas» (Ibidem, 406)

— el complemento puede calificarse por adverbios o modos adverbiales:
«cenar pronto»: «acostarse temprano». (Ibidem, 406)

V. El infinitivo como complemento directo:

— con verbos de percepción:
«Te veo venir.» «Te oigo contar.» (Ibidem, 406)

— con verbos de voluntad:
«Te mandó venir.» (Ibidem, 407)

VI. El infinitivo con verbos del tipo de poder, deber, querer, pensar, etc…

«Pienso salir»: «deseo estudiar.»
indirecto y circunstancial (Ibidem, 407)

VII. El infinitivo como complemento indirecto:

«por no ponerse a peligro…» (Ibidem, 408)

VIII. El infinitivo como complemento circunstancial:

«llegaron un poco antes de anochecer» (Ibidem, 409)
«Templóse su furia, con pensar que…» (Ibidem, 409)
«Voy por cinco años… por faltarme diez ducados» (Ibidem, 409)

4. El infinitivo español y portugués

En verdad, claro es que las lenguas poseen rasgos comunes, semejantes y rasgos distintos. Un ejemplo de eso es el caso del infinitivo flexionado, que acaba por diferenciar el portugués del español. Pero el hecho del español no poseer el flexionado no lo hace mejor ni peor que el portugués, lo mismo ocurre con el portugués que no posee el neutro *lo.* Las dos lenguas, en fin, son diferentes y tienen diferentes medios de expresar lo mismo: una vez dicho eso, una lengua no tiene la tarea u obligación de suplir algo común a la otra, tiene sí, el deber de organizarse dentro de su realidad, de sus límites. De esta forma se trabaja aquí con equivalencia e inexistencia, y no con substituición y ausencia.

Ahora, es necesario reflexionar sobre la cuestion del doble valor del infinitivo. Ya se sabe que el infinitivo es conocido como nombre o sustantivo verbal, pues en un contexto asume las funciones comunes a un sustantivo y a un predicado o verbo. En la frase extraída de la obra *Laços de Família,* de Clarice Lispector, «… uma freada súbita do carro… fez despencarem as malas» (p. 111), se tiene el infinitivo flexionado «despencarem» actuando como un verdadero predicativo del objeto directo, función común a un sustantivo. Puede, entonces, en esa función, asumir posición de complemento, de sujeto, de aposición, objeto directo e indirecto y otras.

En función verbal, el infinitivo puede desempeñar todos los papeles sintácticos del verbo, como en esta frase, también extraída de *Laços de Família:* «E se pensas que t'invejo e ao teu peito chato, fica a saber que me ralo… A patifas sem brio como tu, a se fazerem de rogadas» (p.13). Ahí el infinitivo flexionado «fazerem» concentra en su dominio el valor de una exclamación, característica del verbo-predicado.

Por constatación, en español, el infinitivo, ahora no flexionado en la primera frase, desempeñó la misma función del sustantivo: «… una súbita frenada del auto… hizo caer las valijas…» (p.109); y: «… os piensas que te envidio tu pecho chato, puedes ir enterándote de que no me importa nada… A desvergonzadas como tú, haciéndose las importantes…» (p. 14), donde el gerundio «haciéndose» fue eligido, puesto que el flexionado no existe en español.

Como en el último ejemplo, en que el gerundio fue utilizado como medio de expresar la idea transmitida por el infinitivo flexionado en portugués, también el propio infinitivo, u otras formas verbales (Pretérito Imperfecto del Subjuntivo e Indicativo y Pretérito Perfecto del Indicativo), se constituyen como opciones o posibilidades para atender a la lengua en determinadas situaciones.

4.1. Equivalencias en español para el infinitivo como predicado y como sustantivo de la oración.

Una vez expuesta la actual condición en que se encuentra el infinitivo en español y en portugués, en este momento se presentarán algunos esquemas, donde se podrá visualizar mejor la misma frase en los dos idiomas en cuestión. Esos esquemas corresponderán al uso del infinitivo como predicado y como sustantivo de la oración. Las frases podrán encontrarse en la obra *Lazos de Familia,* de Clarice Lispector, o por la falta de ejemplos para ilustrar determinados usos, en el estudio del profesor Maurer.

a) infinitivo como predicado de la oración

a.1) Infinitivo en portugués	Correspondiente en español-infinitivo
1. «*Cerrar* as portas, e *acudir* aos muros, *Segurar* os escravos».	1. «*Cerrar* las puertas, y, e *acudir* a los muros, *sujetar* a los esclavos».
2. «… Já não havia onde *enterrar* os cadáveres…»	2. «… Ya no habia donde *enterrar* los cadáveres…»

Como es posible observar, en los ejemplos no hubo alteración de los verbos en el infinitivo. Eso es claro ya que el español, como el portugués, posee la capacidad de utilizar el infinitivo sin ser flexionado o personal.

a.2) Infinitivo en portugués	Correspondiente en español-gerundio
1. «A patifas sem brio como tu, a se *fazerem* de rogadas…» (p.13).	1— «A desvergonzadas como tú, *haciéndose* las importantes…» (p.14).

No ocurre lo mismo con esa frase; en su versión en español, el infinitivo flexionado «fazerem» cambia para el gerundio «haciéndose», representando una manera de que la lengua española se sirvió en virtud de tal inexistencia.

Aún es interesante añadir algo sobre ese último ejemplo. En frases del tipo «a se fazer» o «a se fazerem» se constata otra posibilidad de expresar lo mismo en portugués utilizándose el gerundio: «se fazendo». En resumen, el portugués posee dos recursos, mientras que el español sólo presenta una posibilidad, el propio gerundio.

b). infinitivo como sustantivo de la oración

b.1) Infinitivo en portugués	Correspondiente en español-infinitivo
1. «E resta *saber* por fim se o estilo não é um descuido do pensamento.»	1. «Y resta *saber* por fin si el estilo no es un descuido del pensamiento.» (traducción mía)
2. «E *permitir* que outras as percebessem era *profanar* o culto.»	2. «Y *permitir* que otras las percibiesen era *profanar* el culto.» (traducción mía)
3. «… os sapos roucos aproveitaram a silenciosa confusão para se *disporem* em melhor lugar…» (p. 134)	3. «… los sapos roncos aprovechaban la silenciosa confusión para *disponerse* en mejor lugar…» (p. 132)

4. «Fora inútil *recomendarem-lhes* que nunca falassem…» (p.56)	4. «Habia sido inútil *recomendarles* que nunca hablaran…» (p.57)
5. «O gênio … aí, vai longe de *andar* certo.»	5. «El genio … ahí, anda lejos de *caminar* cierto.»
6. «Mas, tendo visto o que olhos, ao *verem,* diminuem…» (p.103)	6. «Pero, habiendo visto lo que los ojos, *al ver,* disminuyen…» (p.101)

Novedad no es que una frase en infinitivo no flexionado en portugués no sufra ningún tipo de cambio en su versión en español. Ese es el caso de las frases uno, dos y cinco.

En los demás ejemplos el cambio en el verbo en español es observable. Una vez empleado el infinitivo flexionado en portugués, automáticamente, en español se utilizó el infinitivo como forma equivalente a la idea propuesta.

b.2) Infinitivo en portugués	Correspondiente en español-gerundio
1. «Havia certas cousas boas por que eram quase nauseantes: … os filhos gorditos empilhados no outro quarto a *dormirem.»* (p. 15)	1. «Había ciertas cosas buenas por que eran casi nauseabundas: … los hijos gorditos *durmiendo* amontonados.» (p. 17)
2. «… foram à tasca da Praça Tiradentes a *atenderem* ao convite…» (p. 9)	2. «… fueron a la teberna de la Plaza Tiradentes *atendiendo* a la invitación» (p. 10)
3- «Ai … objetos do quarto… em ordem de palavras a *formarem* aquelas frases…» (p.14)	3. «Ay … objetos de la habitación… en orden de palabras *formando* aquellas frases…» (p.16)

Como ya fue dicho, en frases en portugués donde el infinitivo es antecedido por la preposición *a, «a dormirem: a atenderem: a formarem»*, equivalentes en portugués al gerundio, en español prevalece el gerundio, formado ahí por regla fija, no existiendo entonces la flexibilidad que se encuentra en el portugués.

Una vez más el español muestra en la práctica un medio de expresar lo mismo que el portugués de acuerdo con su realidad: ahí el gerundio, otra posibilidad que equivale al flexionado o personal portugués.

b.3) Infinitivo en portugués	Correspondiente en español- Pretérito Imperfecto del Subjuntivo
1. «…e não faltaria muito para *dizerem* que ela já não dava mais banho na mãe.» (p.67)	1. «…y no faltaría mucho para que *dijeran* que ella ya no bañaba más a la madre.» (p.69)

2. «… nunca mais essa coisa horrível de todos *olharem-na…*» (p. 48)	2. «… nunca más esa cosa horrible de que todos la *miraran…*» (p. 48)

En esos ejemplos la forma verbal en Pretérito Imperfecto del Subjuntivo representa otro medio que la lengua española encontró para la equivalencia de la idea expresada por el infinitivo flexionado portugués, inexistente en el español.

b.3) Infinitivo en portugués	Correspondiente en español-Pretérito Imperfecto del Indicativo
1. «As crianças angustiadas viam se *desperdiçarem* as passas…»(p. 65) 2. «Pelo quarto pareciam-lhe *estarem* a se cruzar os elétricos…» (p.5)	1. «Los chicos asustados veian como se *desperdiciaban* las pasas…»(p. 67) 2. «Le parecía que por la habitación se *cruzaban* los ónmibus elétricos…»(p. 7)

Ahora, quien representa la posibilidad de equivalencia entre el flexionado portugués y el español es la forma verbal conjugada en Pretérito Imperfecto del Indicativo. La forma verbal cambia, pero la idea se conserva.

b.3) Infinitivo en portugués	Correspondiente en español-Pretérito Perfecto del Indicativo
1. «Os dedos do pé a *brincarem* com a chinela.» (p. 16)	1. «Los dedos del pie *jugaron* con la chinela.» (p. 17)

En español, en esta frase, se utilizó del Pretérito Perfecto como equivalencia del infinitivo flexionado portugués.

5. Conclusión

En un primer momento, de un modo general, se ha hecho una breve exposición sobre la situación del infinitivo portugués y español, según algunos estudios esenciales para las dos lenguas. Fue resaltado entonces, en cuanto al infinitivo, las igualdades y diferencias, y consecuentemente con eso, se llegó a los medios de que el español se sirvió para expresar la misma idea contenida en el infinitivo flexionado, dada su inexistencia en esa lengua.

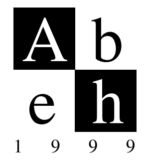
Ante esa constatación intentamos acoplar la teoría a la práctica. Eso se verificó con la presencia de esquemas en los que se contrastaron los mismos contextos, a veces con la necesidad de cambios, e, indirectamente, recordamos la difícil tarea que envuelve a los hablantes y aprendices de las dos lenguas.

Con ello esperamos que ese planteamiento ahí registrado venga a despertar aún más la atención de los estudiosos en relación con la problemática que envuelve a la cuestión del infinitivo. Sólo así se asegurarán menos dudas, menor número de errores —sobre todo para los estudiantes brasileños— y mejores condiciones de investigación, ya que ese tema es abordado muy superficialmente en las gramáticas vigentes.

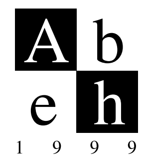
Bibliografía

Almeida, N. M. de, 1963, *Gramática Metódica da Língua Portuguesa,* 15ª. ed., São Paulo, Saraiva.
Cunha, C., 1971, *Gramática do Português Contemporâneo,* 2ª. ed., Belo Horizonte, Bernardo Alvares.
Lispector, C., 1974, *Laços de Família,* 6ª. Ed, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio.
—, 1973, *Lazos de Familia,* Buenos Aires: Sudamericana.
Maurer Jr., T. H., 1968, *O Infinitivo Flexionado Português: estudo histórico-descritivo,* São Paulo, Nacional e USP.
Real Academia Española, 1931**,** *Gramática de la Lengua Española,* Madrid, Espasa-Calpe.

Luciana Siqueira Rosseto Salotti
Centro de Estudos de Línguas-CEL



Estudios literarios



Anuario brasileño de estudios hispánicos, 9 (1999), 91-99. ISSN 0103-8893

Amor y muerte en la literatura española: *Ven siempre, ven* o el juego de la seducción. Vicente Aleixandre

Léa de Sousa Campos de Menezes

Introducción

El amor y la muerte se han hecho temáticas literarias desde siempre, y no podrían dejar de serlo puesto que constituyen dos ejes complementarios, en cuyo alrededor gravita la misma vida. Ya más acelerado el primero, ya, el segundo.

Respecto a la literatura española, los temas estos atraviesan toda su historia. Son semejantes las pasiones medievales y las contemporáneas. La muerte es un enfrentamiento inexorable a cualquier tiempo. Sólo ello explica el verdadero manantial de la lírica amorosa medieval, la existencia de las endechas o la danza macabra (danza de la muerte) que no es raro que figuren como tema o motivo —aunque revitalizados— en composiciones líricas y dramáticas, del cine y la televisión, hasta la actualidad. Basta con observar el *Romancero gitano* de García Lorca o las películas de Almodóvar *(El matador),* para no citar más.

El interés en esta ocasión, incidirá sobre Vicente Aleixandre y más concretamente sobre un poema suyo —*Ven siempre, ven*— que forma parte del libro *La destrucción o el amor,* cuyo título, por sí solo, se justifica como ilustración del tema planteado.

Antes, sin embargo, algunas notas crearán la sinfonía bajo la que se forja el hombre y el poeta Vicente Aleixandre.

Nace Aleixandre en 1898, momento histórico español marcado por un signo dual: escatológico y cosmogónico a la vez. Si el 98 registra el desastre político-económico (escatológico), no es menos cierto que con él proliferan el pensamiento filosófico, el rena-

cer de la conciencia española hacia el verdadero papel de lo hispánico en el mundo (cosmogónico), soporte del ensayismo de este fin e inicio de siglos.

Aunque profesionalmente inclinado hacia la Economía y el Derecho, «Vicente leía, sin pedir permiso a nadie, todo lo que caía en sus manos» (Bousoño, 1968:12), asegura Carlos Bousoño. «La lectura de Azorín, Valle-Inclán, Baroja [sin embargo] fue la que preparó el terreno para el fulminante efecto que la caída en mis manos del primer gran poeta [Rubén Darío] había de producirme» (Bousoño, 1968:13), afirma Aleixandre.

De suerte que se imbuye, almacena un saber literario, resorte de la vena poética que le hará eclosión en la madurez: en 1926 publica algunos poemas en la *Revista de Occidente,* recogidos más tarde (1928) en su primer libro, titulado *Ámbito.*

Siguen a éste *Pasión de la tierra* - 1935 (escrito entre 1928-9); *Espadas como labios*-1932; *Destrucción o el amor*-1935; *A solas*-1950 (escrito entre 1934-36): *Sombras del Paraíso*-1944; *Nacimiento útimo*-1953; *Historia del corazón*-1954; *En un vasto dominio*-1962; *Retratos con nombre*-1965.

Sus *Obras completas,* publicadas por Aguilar en 1968, con prólogo de Carlos Bousoño, edición agotada, reúnen todos los libros publicados o inéditos, hasta 1967, además de las *Cartas a revistas jóvenes de poesía: Cántico,* 1948; *Manantial,* 1949; *Almenara,* 1950; *Ámbito,* 1951; *Al-Motamid,* 1953; *Aljibe,* 1954; *Ixbiliah,* 1957 y *Papageno,* 1958.

La vasta y prodigiosa producción le otorgó a Aleixandre el Premio Nacional de Literatura (1933) con el libro *La destrucción o el amor* (entonces inédito); coincidió con el título de miembro de la Real Academia Española (1949-50) y, por útimo, el Premio Nobel de Literatura en 1977, año en el que muchas publicaciones le brindaron un número especial, como *Estafeta Literaria,* nº 623 y nº 625. El nº 623, publicado el primero de noviembre, le dedica seis artículos, de diferentes autores, que abarcan su poética en general. El nº 625, publicado un mes después, se centra en sus «Cartas a revistas jóvenes de poesía», en un artículo firmado por Jacinto López Gorgé.

Ven siempre, ven

El texto

La edición consultada para la lectura propuesta fue Losada, 1954, colecc. Biblioteca Contemporánea.

Ven siempre, ven o el juego de la seducción

El poema «Ven siempre, ven» lo podemos seccionar en ocho movimientos, correspondientes a la distribución estrófica. Dichos movimientos se asemejan al comportamiento delante de un juego: se busca descubrir, se estudian las intenciones de las «jugadas» del adversario, manteniéndose uno en la defensiva, para luego arriesgarse eligiendo los lances, partiendo para la ofensiva, iniciando efectivamente la partida. De hecho, todo el poema es más bien un ritual de observación, conquista y posesión amorosa; juego erótico, por lo tanto, que cuadra a la perfección en uno de los temas céntricos de la poética Aleixandrina hasta los años 50: el amante y su amor apasionado. No se puede olvidar que es el mismo Aleixandre quien afirma en carta a Bousoño, de 8 de julio de 1949, que

…«Freud, en 1928, abrió, sajó honduras de la psique, con un borbotar de vida profunda más que nunca escuchable» (Bousoño, 1968:15).

Desde la concepción del mundo en el que lo elemental ocupa el primer puesto en la jerarquía de valores del poeta, «es la única realidad afectiva del mundo» (Bousoño, 1968:45), imágenes cósmicas designarán la amante: «resplandor» (luz), «estrella», «río luminoso». La describe en secuencias gradativas triádicas

> tu frente, tu ardiente frente, tu encendida frente

que le acentúan las calidades observadas, que le van permitiendo al poeta un conocimiento cada vez menos superficial, casi táctil; un tanteo hacia la esencialidad:

> ese resplandor que *se siente si* te acercas; ese resplandor
> *contagioso* que me *queda* en las *manos;* ese río luminoso
> en que *hundo* mis *brazos.*

Luego, la amada es objeto de contemplación.

Están apartados poeta y amada. La aparta del poeta el miedo aterrador que tiene él de vivir este amor en toda su plenitud; miedo de la posesión

> casi no me atrevo a beber, por temor…,

razón por la que le hace su primera advertencia a la amada

> No te acerques;

marca del antagonismo entre los dos, registrado en la 1ª estrofa.

A este hombre natural, sin embargo, desnudo, lo traicionan sus instintos y aflora su volición.

> no quiero que vivas en mí

Introduce un *no* anafórico, pero lejos de ratificar el apartamiento propuesto en la 1ª estrofa. En cambio, niega el aislamiento que sólo produce tristeza,

> a quien el amor se niega a través del espacio … que separa y no une

para triunfo del amor (2ª estrofa).

Constata, a pesar de ello, que no es la luz con su soledad quien aborta la realización del amor como lo creía.

> cada lucero innacesible es una soledad.
> La soledad destella en el mundo sin amor.

El amor lo niega la misma vida, que, «corteza», material aislador, no reserva espacio a la sensibilidad; no es receptible a las tentativas de acercamiento, a las manifestaciones de emoción.

una rugosa piel inmóvil.

Constata, pues, que no se puede amar o vivir en Vida. Luego, Amor y Vida son incompatibles en la antevisión del yo lírico, como en la 3ª estrofa.

La vida … donde el hombre no puede encontrar su descanso
por más que aplique su sueño contra un astro apagado.

Consciente de su vulnerabilidad,

carbón encendido que me arrebata la propia conciencia

intenta defenderse una vez más el amante, a través de la 2ª advertencia,

Pero no te acerques

en verdadero duelo *(duellum* y *dolium* a la vez, es decir, lucha y aflicción, respectivamente) en contra a sus mismos deseos de posesión a los que piensa rendirse perentoriamente. Lo impulsa el anhelo arrebatador de muerte, metáfora de una entrega total, del pleno goce.

duelo fulgúreo en que de pronto siento la tentación de morir…
de sentir mi carne deshacerse contra tu diamante abrasador.

Vale decir que esa atmósfera erótica

quemarme los labios con tu roce
sentir mi carne deshacerse

la ratifican lexemas como «carbón encendido» y «diamante abrasador», alusiones al órgano genital femenino, cuyo destello ahora proviene del fuego de amor, ocasionado por el acercamiento —en la 4ª estrofa, y no más de un espectro contemplado desde lejos, como en la 1ª estrofa.

Una útima tentativa de no dejarse vencer-entregar el juego al adversario,

no te acerques

ahoga inmediatamente el inicio de la posesión física. Se tocan por primera vez (5ª estrofa)

tu beso se prolonga como el choque imposible de las estrellas

y, en este momento, se identifican amor físico y destrucción.

…tu *beso* … éter propagador donde la *destrucción de los mundos* es
un *único corazón* que totalmente *se abrasa.*

La acción referente al beso —*prolonga*, en presente de indicativo— se propaga y desencadena una reacción inversa, de súplica (6ª estrofa), que se reitera hasta el final del poema (7ª y 8ª estrofas), configurando el momento de voluptuosidad, de posesión total

> ven como el carbón extinto oscuro … ven como los dos labios
> marcados por el rojo, por esa línea larga que funde los metales

en el que sobresale el lexema «línea larga», símbolo fálico, si asociado a «dos labios marcados por el rojo» o a la alusión a «carbón», antes observada. Dicho momento es envuelto en alucinante delirio erótico

> que luces como una órbita que va a morir en mis brazos (7ª estrofa)

libre de toda y cualquier carga de pundonor, vergüenza o escrúpulo,

> ven, que ruedas como *liviana* piedra…

cuyo objetivo útimo es la integración de los dos en un único cuerpo, en un único ser,

> como una luna que me pide mis rayos

lleno de luz, cosmogónico.

El paso desde la etapa de contemplación y miedo hacia la posesión y, en definitiva, la integración poeta-amada, comprometida con la intersección vida-muerte

> ven pronto, te destruyo

lo perfilan varios aspectos de la creación:

a) la puntuación, antes lógica, racional, pausada, se hace ilógica, instintiva, asfixiante;
b) el ritmo marcado por frases largas lo sustituye, en la segunda parte, en un ritmo alucinante, decurrente de la combinación de frases cortas;
c) las anáforas, en principio presentes de estrofa en estrofa, figuran en estos momentos finales verso a verso.
En contraposición a 4 (cuatro) presencias del adverbio de negación *no* distribuidas anafóricamente en 4 (cuatro) estrofas, se registra la forma verbal *ven*, en imperativo, expresando ruego, también en construcciones anafóricas, 14 (catorce) veces, en los doce versos de las tres útimas estrofas;
d) y, por útimo, una frenética acumulación de enunciados, frente al detallismo de la descripción inicial, que desvelan un tono apasionado.

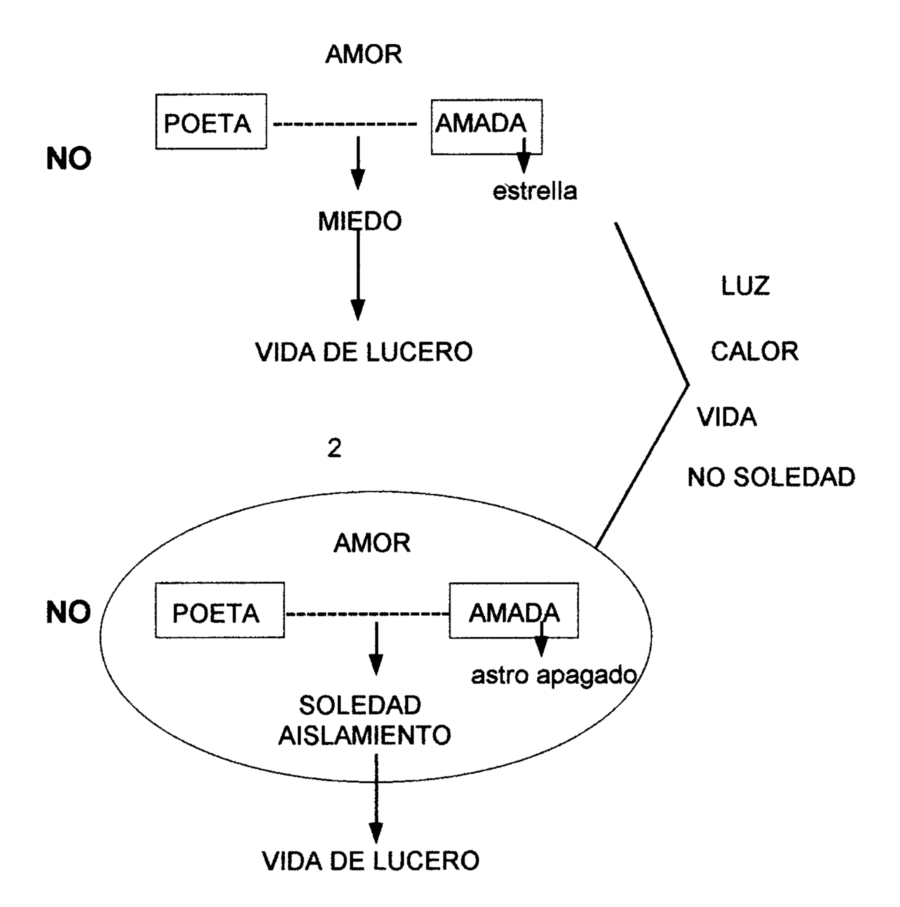
Conclusión

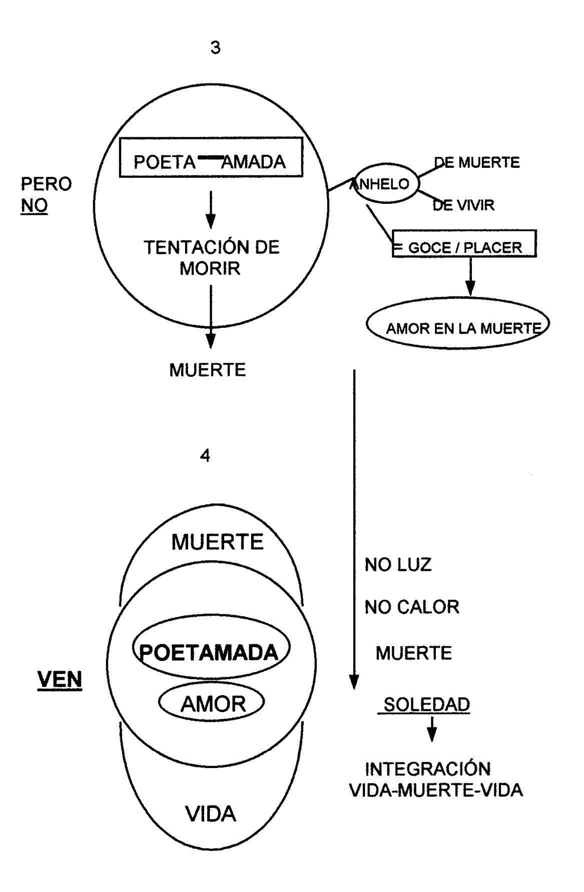
Todo ello ratifica la indiscutible rendición al placer, al goce, que no es más que el mismo amor en la muerte

ven, ven, muerte, amor;
ven, que quiero matar o amar o morir o darte todo.

En otras palabras, amar, matar, morir, darte son jerárquicamente iguales; equivalen; se identifican. La *o*, nexo reiterado entre los infinitivos, es incluso «la nota más sobresaliente [del lenguaje de Aleixandre] y su aportación más personal al lenguaje poético español» (Bousoño, 1968:329), puesto que en él, en el universo poético de Aleixandre, adquiere su función más inusitada en el idioma: la identificativa. Así, da igual: amar matando, muriendo o dándolo todo; matar amando, muriendo o dándolo todo; morir amando, matando o dándolo todo; darlo todo amando, matando o muriendo. Placer y dolor son caras de una única moneda; constituyen dos principios indisociables como ha teorizado Freud. El goce en su realización plena, el alcance de la «unidad cósmica, unidad sustantiva de todos los seres» (Bousoño, 1968:330), sólo se logra con la muerte.

El poema lo podríamos esquematizar como en los siguientes gráficos:





Apéndice

Ven siempre, ven
(Vicente Aleixandre)

No te acerques. Tu frente, tu ardiente frente, tu
encendida frente,
las huellas de unos besos.
ese resplandor que aún de día se siente si te acercas,
ese resplandor contagioso que me queda en las
manos,
ese río luminoso en que hundo mis brazos,
en el que casi no me atrevo a beber, por temor
después a ya una dura vida de lucero.

No quiero que vivas en mí como vive la luz,
con ese ya aislamiento de estrella que se une con su
luz,
a quien el amor se niega a través del espacio
duro y azul que separa y no une,
donde cada lucero inaccesible
es una soledad que, gemebunda, envía su tristeza.

La soledad destella en el mundo sin amor.
La vida es una vívida corteza,
una rugosa piel inmóvil
donde el hombre no puede encontrar su descanso,
por más que aplique su sueño contra un astro
apagado.

Pero tú no te acerques. Tu frente destellante, carbón
encendido que me arrebata a la propia
conciencia,
duelo fulgúreo en que de pronto siento la tentación
de morir,
de quemarme los labios con tu roce indeleble,
de sentir mi carne deshacerse contra tu diamante
abrasador.

No te acerques, porque tu beso se prolonga como
el choque imposible de las estrellas,
como el espacio que súbitamente se incendia,
éter propagador donde la destrucción de los mundos
es un único corazón que totalmente se abrasa.

Ven, ven, ven como el carbón extinto oscuro que
encierra una muerte;
ven como la noche ciega que me acerca su rostro;
ven como los dos labios marcados por el rojo,
por esa línea larga que funde los metales.

Ven, ven, amor mío; ven, hermética frente, redondez
casi rodante
que luces como una órbita que va a morir en mis
brazos;
ven como dos ojos o dos profundas soledades,
dos imperiosas llamadas de una hondura que no
conozco.

¡Ven, ven, muerte, amor; ven pronto, te destruyo;
ven, que quiero matar o amar o morir o darte todo;
ven, que ruedas como liviana piedra,
confundida como una luna que me pide mis rayos!

Bibliografía

Aleixandre, Vicente, 1960, *Poesías completas de Vicente Aleixandre.* Madrid, Aguilar.

Aleixandre, Vicente, 1954, *La destrucción o el amor.* Buenos aires, Losada.

Bousoño, Carlos, 1968, *La poesía de Vicente Aleixandre.* Madrid, Gredos.

Costa Gómez, Antonio, 1977, «El amor en la cosmología de Vicente Aleixandre», *La estafeta literaria.* Madrid, Ed. Nacional, noviembre, nº 623, pp.15-9.

Jiménez Martos, Luis, 1977, «Vicente Aleixandre en seis instantáneas», *La estafeta literaria.* Madrid, Ed. Nacional, noviembre, nº 623, pp. 20-22

Luis, Leopoldo de, 1977, «Vicente Aleixandre o la poesía que pregunta», *La estafeta literaria.* Madrid Ed. Nacional, noviembre, nº 623, pp. 4-9.

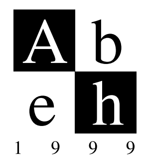
López Gorgé, Jacinto, 1977, «Vicente Aleixandre y sus "Cartas a revistas jóvenes de poesía" (1948-1958)», *La estafeta literaria.* Madrid, Ed. Nacional, diciembre, nº 625, pp. 15-7.

Santiago, Elena, 1977, «Vicente Aleixandre: desvelando de luz la palabra». *La estafeta literaria.* Madrid, Ed. Nacional, noviembre, nº 623, p. 24.

Tijeras, Eduardo, 1977, «Laboralmente, ¿qué es un escritor?: la exaltación del poeta», *La estafeta literaria.* Madrid, Ed. Nacional, noviembre, nº 623, pp. 25-6.

Villar, Arturo del, 1977, «Aleixandre canta por todos», *La estafeta literaria.* Madrid, Ed. Nacional, noviembre, nº 623, pp. 10-5.

Léa de Sousa Campos de Menezes
Universidade Federal de Rio de Janeiro



Anuario brasileño de estudios hispánicos, 9 (1999), 101-116. ISSN 0103-8893

O escrito, o narrado e a leitura. As formas veladas do poder de expressão e omissão no conto *El hechizado* de Francisco Ayala

Romilda Mochiuti

> En el centro de toda ciudad, según diversos grados que alcanzaban su plenitud en las capitales virreinales, hubo una ciudad letrada que componía el anillo protector del poder y el ejecutor de sus órdenes: una pléyade de religiosos, administradores, educadores, profesionales, escritores y múltiples servidores intelectuales, todos esos que manejaban la pluma, estaban estrechamente asociados a las funciones del poder y componían lo que Georg Friederici ha visto como un país modelo de funcionariado y de burocracia.
>
> *Ángel Rama*

> Camões concebe a empresa marítima e conquistadora sob o signo do dilaceramento.
>
> *Alfredo Bosi*

> O novo é para nós, contraditoriamente, a liberdade e a submissão.
>
> *Ferreira Gular*

Ao propormos analisar um texto ficcional sob uma perspectiva histórica —ou pelo menos sob a perspectiva das vozes marginais da história— e, portanto, dentro de certos «parâmetros reais» , deparamo-nos com o limite entre o relato ficcional e o histórico.

Assim que, o texto que pretendemos analisar está exato nesse limite, do qual o narrador, por sua vez, se vale da coerência textual como jogo entre histórica e verossimilhança —como veremos ao longo deste trabalho—, convidando o leitor a fazer parte do universo narrativo ficcional que se configura sob formas labirínticas e enigmáticas.

Se por um lado há um limite entre o relato ficcional e o histórico trabalhado na narrativa, vejamos antes, brevemente, de onde surge o conceito de ambos para melhor entendermos sua implicação dentro da narrativa a ser analisada.

Em sua obra, Aristóteles estabelece a distinção entre poesia e história. Para tanto, teve como paradigma a tragédia. Não o fez, portanto, baseado nas convenções de ficcionalidade e veracidade, mas na «imitação de ações humanas» (mímesis), que se diferenciava, por sua vez, das «ações humanas ocorridas».

No entanto, é a partir do séc. XVII que as convenções de ficcionalidade e de veracidade passam —na cultura ocidental— a ganhar um novo «estado» ou «valor», que se firmou no século seguinte.

«Literatura» passou a significar «imitação» (a partir da noção de «mímesis»), «discurso escrito» (da noção de «grama», em grego e «littera», em latim) e «beleza» (de «aisthesis» que originalmente significava «sensação» e que nesse então passou a equivaler a «sensação de beleza») e, assim, passou a significar «um tipo de atividade semiótica e os produtos dessas atividades.» (Mignolo, 1993: 117).[1]

«História», por sua vez, passou de «informe de testemunhas oculares» (do grego, «ïstoreo») e «testemunhas dos tempos, luz da memória, luz da vida» (conforme concepção ciceroniana), e entrou «no sistemas das ciências, já concebidas não como um saber enciclopédico acumulado e coerentemente organizado (concepção retórica), mas sim como um saber por meio do exame *crítico* da documentação ou da busca de «leis» do mundo humano».(idem-grifo nosso)

Por «crítica» entendemos tratar-se de emissão / expressão de um «juízo». Também sabemos que todo discurso (relato histórico ou ficcional) é plataforma de uma ideologia e, que ainda que polifônico, ele contém a visão dos que estão por detrás dele. Assim é que, quando se usa uma palavra se cala outra, e quando se opta por uma voz (ideológica), colocamos a outra à margem do discurso.

No entanto, ao se calar ou marginalizar um discurso, dá-se, de alguma forma, indícios da presença de outras(s) voz(es), pois a premissa básica para a exclusão é a existência.

É, pois, quando colocamos em confronto duas retóricas que ocorreram paralelas, que percebemos que a que prevaleceu como oficial, calando a outra, contém exata e contraditoriamente vários interesses subjetivos peculiares tanto a uma como à outra. Contraditório, do ponto de vista utópico, pois tanto do ponto de vista discursivo como do desenvolvimento histórico, os interesses subjetivos tendem à satisfação de um grupo simétrico à submissão e/ou marginalização do outro.

No entanto, há uma outra instância a ser levada em consideração, a da linguagem. Quando abordamos um texto, temos que levar em consideração a retórica de época, pois é nela que encontramos o jogo de valores culturais, interesses ideológicos e suas contradições e, neles, como já dito, sinais da existência de vozes marginais; como assinala Bosi (1996: 37) , ao analisar o discurso histórico colonial brasileiro, «Postas em rígido con-

1. Para mais detalhes sobre a relação entre história e literatura, remetemos o leitor ao interessante artigo do referido autor, cuja indicação bibliográfica poderá ser encontrada no final deste.

fronto, a linguagem humanística e a linguagem dos interesses acordam sentimentos de contradição, mas examinadas de perto, no desenho de cada contexto, deixam entrever mais de uma linha cruzada.»

É a partir dos séculos XVI e XVII que começam a surgir na América espanhola testemunhos dos povos dominados por uma colônia já consolidada, expansionista e, portanto, usurpadora. Mais precisamente, tem-se notícia de que os escritos de indígenas e mestiços deixaram de ser «produzidos», ou melhor, de ser levados em consideração como parte do relato histórico que aí se formava, depois de 1620, devido à progressiva marginalização das elites ameríndias (Lienhard, 1990 : 107).

Assim, se encontramos evidências de usurpação em textos marginais, como uma outra face da mesma moeda (no caso a História), podemos, por sua vez, encontrar alguns ecos dessas mesmas vozes —as marginais— no discurso oficial se buscarmos seus rastros, pois este não possui uma unanimidade ideológica:[2] ora através da omissão, ora através do antagonismo de idéias, ora pela importância dada a alguns assuntos em detrimento de outros, enfim, através de uma análise mais detida no discurso ideológico polifônico.

Pretende este ensaio abordar as vozes desse discurso, através da análise do conto *El Hechizado* de Francisco de Ayala. Cabe, no entanto, elucidar que se trata de um conto escrito por um escritor exilado da Espanha franquista logo após a guerra civil espanhola, e que compõe no discurso «marginal» ficcional do Indio González Lobo não apenas um objeto de crítica tão somente literária, mas e também ao poder e sua usurpação através da instituição do estado do poder da escrita e sua burocracia originária (o que Rama chama *cidade letrada*), no qual se perde a noção do humano, conforme palavras do autor, na introdução e apresentação do conto:

> Una novela sin personajes puede hacerse, a condición de que los personajes estén detrás de la cortina, de que hayan transferido su espíritu a las cosas. Pero una novela sin vida humana, aun cuando esté poblada de personajes… Pues eso es lo que he querido hacer aquí. (p. 255)

A relação entre linguagem e poder na cidade colonizada, e por sua vez, na sociedade marginalizada pelo discurso autoritário e submetida à produção de «sentidos silenciados que nos faz entender uma dimensão do não-dito absolutamente distinta» do *implícito* (Orlandi, 1993:12), está presente ao longo do conto dando certa verossimilhança ao discurso histórico. Tal relação e verossimilhança também serão abordadas através da utilização de ferramentas que permitam a análise das vozes que permeiam os discursos, como característica peculiar na criação de certos antagonismos, ambigüidade ou incoerência cultural apresentados e analisadas pelo narrador no discurso de González Lobo —peculiares também do relato histórico, como vimos anteriormente—, cuja crítica, através de uma odisséia labiríntica, precipita seus empreendedores à ruína da substância mesma de pseudos progresso e técnica, tanto da sociedade como da composição do relato.

2. Conf. Rolena Adorno «el concepto de ciudad letrada se refiere a un conjunto de prácticas y de mentalidades que no formaban un sólo discurso ideológico, sino que eran polivocales.» (p. 4).

Datado de 1944, *El Hechizado* foi publicado primeiramente na Revista *Sur*. Escrito durante os primeiros anos de exílio do autor, foi anexado ao volume de contos *Los usurpadores,* cuja primeira edição foi publica em Buenos Aires no ano de 1949 e recebida calorosamente pela crítica, em especial por Borges.

Já no prólogo à primeira edição, feito por um «heterônimo» do autor, está clara a proposta trabalhada: «el poder ejercido por el hombre es siempre una usurpación» (p. 100), premissa de que se vale o autor para ser, ironicamente, o prologuista da obra. Dada as circunstâncias histórico-pessoais, o prólogo pode ser caracterizado literariamente não apenas como uma usurpação, mas também como uma advertência ao público não familiar à sua situação, o que, evidenciaria raízes cervantinas na obra (Mantovani, 1949: 364). Tal artifício, entretanto, acentua o principal aspecto perceptível no conto: a dramaticidade da transfiguração do cotidiano labiríntico de pseudo-realidades retratadas em um relato verossímil, e da constatação pelo leitor de que poderiam ser verdadeiras.

No entanto, há que se levar em consideração que Ayala é além de intelectual e escritor ficcionista, crítico literário e o fato de que refletisse sobre sua própria obra, ainda que de forma pseudo-autoral, possibilita-nos permear alguns aspectos da construção narrativa a partir de sua proposta inicial. O autor, numa obra intitulada *El autor en su siglo*, fala-nos sobre a consciência que o autor deve ter do público, principalmente por se tratar, em seu caso específico, de um escritor exilado:

> El fondo de realidad concreta en función del cual escribía le ha sido, pues , arrancado, con la doble consecuencia de contarles, a un tiempo mismo, las incitaciones connaturales para su producción y el destinatario a que en primer lugar tenía que dirigirse. … Al fin uno escribe para los demás, y desea comprobar la eficacia de la comunicación, el reflejo de la propia obra en la mente y la conciencia ajenas. *(apud* Richmond, 1993: 21-22)

A preocupação com o destinatário somada a sua veia crítico-literária serão artifício para o trabalho da escrita irônica na narrativa do conto *El Hechizado,* cujo narrador se constitui como um leitor e crítico da «obra» de González Lobo, personagem fictício. Este «desdobramento» de funções dentro da narrativa é trabalhado —como já visto—, no prólogo da obra, e, também, pode ser visto ao longo de todo o volume, que ainda que composto por outros sete contos autônomos (se se considera o prólogo outro conto, como sugerido diversas vezes pelo escritor, oito — conf. Richmond, 1993: 29), não deixa de formar uma coerência na composição do todo.

A estrutura da obra como um todo —e, especificamente, a estrutura de suas partes, ou melhor, de cada conto como um microcosmo— é a consideração, ou melhor, a concretização em ficção das preocupações de seu autor:

> La opinión de mis críticos me interesa muchísimo. Es como mirarme en un espejo para tratar de ver quién soy yo. (…) Al fin uno escribe para los demás, y desea comprobar la eficacia de la comunicación, el reflejo de la propia obra en la mente y la conciencia ajenas. *(apud* Richmond, 1993: 22)

O dédalo, a esfinge e um leitor

Se num primeiro plano as personagens que aparecem no conto, excetuando-se o rei Carlos II, «son fingidas y carecen por completo de realidad histórica» (Ayala, 1993: 256), num segundo, o leitor atento reconhece terem uma função atuante na construção do sentido, como veremos mais adiante, sob a voz do silêncio e do implícito na narrativa.[3]

A linha condutiva do narrador que ora exclui, ora reitera, ora omite o escrito do outro, e que ora estabelece um diálogo entre o texto crítico e o criticado, entre o «emissor» e o receptor (seria ele —o crítico narrador— um possível destinatário e, portanto, seria sua crítica plausível e pertinente dentro desses parâmetros?) e a transformação deste em, também, emissor; a análise do leitor, como receptor e também crítico, como o narrador, faz-se tanto através dos textos por si, quanto na combinação de ambos, ou melhor, na elaboração de um em função do outro e vice e versa.

De González Lobo temos algumas informações precisas, que o narrador nos dá, a partir de leituras de seus manuscritos :

> … llegara a España hacia finales de 1679… (p. 187)
> …hubo de retirarse a vivir en la ciudad de Mérida, donde tenía casa una hermana de su padre. *(idem)*
> …la sirvió (a aquella su tía misma llamada Luisa Álvarez) en la administración de una pequeña hacienda, de la que, pasados los años, vendría a ser heredero. *(idem)*
> … por las noches, escribía. Escribió, junto a otros muchos papeles, una larga relación de su vida, donde, a la vuelta de mil prolijidades, cuenta como llegó a presencia del Hechizado. *(idem)*[4]

Sobre o relato de González, o narrador emite vários juízos de valores: além de dizer que se trata de um relato «a la vuelta de mil prolijidades», como já visto, ainda que tenta, de alguma forma, analisar detalhadamente o «relato», acaba também por insistir no que condena: a prolixidade, sem deixar nenhuma pista sobre a causa de seu intento.

Em seguida classifica :

> es un relato del desengaño de sus pretensiones (p.187),

qual seriam essas pretensões? Existiriam pretensões, ou, a escrita teria um final em si mesma? Quem nos dá uma pista das intenções de González, é o prologuista (como já vimos outro personagem, que nos auxilia, como leitores, a desvendar algumas facetas narrativas, e que assina e data o prólogo «F. de Paula A. G. Duarte, Coimbra, Primavera de 1948»):

---

3 Sobre este mesmo aspecto, adiantando um pouquinho, Rafael Dieste, escrevera numa resenha um ano após a publicação do volume, que a articulação dos conteúdos seria comparável a «un ordenado ciclo trágico o, si se quiere, a una tragedia en varios bloques y con un lamento que al final se desata» concluindo que «tristísimo, sin habla» *(apud* Richmond, p. 24).

4 Todas as citações do conto serão feitas baseadas na edição Cátedra, cujas referências bibliográficas encontram-se ao final.

> *El Hechizado* mismo, que se hace moverse al postulante en viaje a la corte, impulsionado por la nostalgia de un padre poderoso y desconocido. (p. 102)

No entanto, o narrador mesmo não consegue defini-las :

> cuál sea el verdadero propósito de un viaje cuyas motivaciones quedan muy oscuras, si no oscurecida a caso hecho, y en qué relación puede hallarse que el propósito con la ulterior redacción de la memoria. (p. 192),

Se levarmos em consideração que a «notícia bibliográfica» do narrador estabelece o «como» e o «que» se quer contar, fica clara a relação entre as duas narrativas (a de González e a do narrador-crítico), uma vez que, «O passado ajuda a compor as aparências do presente, mas é o presente que escolhe na arca as roupas velhas ou as novas.» (Bosi, 1996: 35). A confirmação está nas elucubrações presentes no final do mesmo parágrafo da citação anterior:

> También se me ocurrió pensar si su obra no sería una mera convención literaria, calculada con todo esmero en su aparente desaliño para simbolizar el desigual e imprevisible curso de la vida humana, moralizando implicitamente sobre la vanidad de todos los afanes en que se consume la existencia. (…) el protagonista podía incluso ser un personaje imaginario. (grifos nossos).

A «crítica» (como já visto, componente do relato histórico), pois, é uma autocrítica velada, um metacrítica. Cabe ao leitor o desafio de interpretá-la.

No entanto, se a «crítica» é, pois, uma paráfrase da própria narrativa, que tenta reinterpretar (ou relatar outra vez) a escritura anterior e ordená-la de acordo com suas necessidades —como veremos adiante—, qual sua bagagem semântica? Se o Indio González Lobo é um homem do século XVII (cuja voz é privada, como já vimos, de fazer parte do relato oficial), o narrador é de uma época posterior, em que os dois diferem?

A narrativa crítica tanto se esvazia (pois se erige a partir do signo do não-dito: a intenção) com suas indagações, ou melhor, com sua retórica como cala o relato de Lobo e nos lança ao *enigma* do discurso. O narrador não é capaz de interpretar a cultura do «outro», não consegue ver o «silêncio», entre outras atitudes, como traço cultural, como o sentido «implícito». Desta forma, o discurso é um compor *labiríntico* e vertiginoso, de espelho: as narrativas se chocam e se equivalem.

Não nos esqueçamos, no entanto, que o escritor, como no teatro, representa um papel. Tem a sua disposição várias máscaras (em latim, «personas») que talvez tenha ensaiado uma depois da outra até encontrar a que lhe encaixa, não somente porque é a que vai produzir no público (e neste caso específico, como já visto, o autor tem uma especial preocupação por esse segmento no ato de composição do texto literário) uma preocupação calculada, mas também porque, num espelho de arte, é a que lhe devolve a imagem da cara que neste momento prescinde para cumprir sua proposta (Imbert, 1996: 44). Assim é que, ao invés de o narrador tomar consciência de si, ele deixa para que o leitor a tome.

É através do desdobramento, da crítica em personagem, ou mais bem, no relato do outro, que o leitor cria sua crítica ao relato como um todo. Pois, parte por parte, o narrador-crítico vai assumindo todas as características condenadas em González, como mais

adiante veremos detalhadamente. No entanto, temos que separar o conto e analisá-lo sob duas óticas: a do narrador, e a do leitor.

Sob a perspectiva da primeira, ou seja, visto como uma resenha literária, temos a noção de que o relato criticado não somente é verídico como é objeto de apreciação por parte do crítico e de alguns de seus amigos:

> Otras personas que conocen el texto han corroborado esa impresión mía; y hasta un amigo a quien proporcioné los datos acerca del manuscrito, interesándolo en su estudio, después de darme gracias, añadía en su carta: «Más de una vez, al pasar una hoja y levantar la cabeza, he creído ver al fondo, en la penumbra del Archivo, la mirada negrísima de González Lobo».

Para analisarmos sob esta perspectiva, temos que nos valer dos olhos dos narradores. Primeiramente vamos analisar, a perspectiva da narrativa de González (ou seja, analisar os fragmentos que o narrador nos oferece da pretensa narrativa de González), depois a leitura que o narrador faz daquela e, finalmente, a narrativa deste.

Faz-se necessário deixar claro, mais uma vez, que a mostra que nos é dada a conhecer, além de fragmentária, está ordenada conforme a necessidade crítica do narrador. Uma vez que fragmentar já é ler, deduzimos que a relação entre as formas discursivas não coincidem com a relação mesma entre a ordem do discurso e a ordem dos acontecimentos.

Como primeira referência para análise, a característica lingüística que seria marcante no texto, por haver sido escrito no século XVII, e que inclusive é assinalada pelo próprio narrador («Día llegará en que pueda editarse con el cuidado erudito a que es acreedor, anotado en debida forma, y precedido de un estudio filológico donde se discutan y diluciden las muchas cuestiones que su estilo suscita.» - p. 191), não é propriamente encontrável nos fragmentos, do que cabe a alternativa de que o narrador, apesar de ter colocado o texto entre aspas, tenha adaptado-o para aliviá-lo «de tantas impertinentes excrecencias como en él viene a hacer penosa e ingrata la lectura» (p. 188).

Entre numerosas descrições, González, não apenas nos dá um retrato de época, e sob esta perspectiva é coerente ao longo dos fragmentos recompilados (descreve detalhadamente o Palácio do Conselho das Índias, a Residência Jesuítica, o Palácio Real, o rei e sua anã), como também demonstra parte de seu caráter (tão criticado pelo narrador):

> El buen hombre me recomendó paciencia; pero, porque no la acabara de perder, quiso hacerme pasar de allí a poco, y me dejó en el despacho mismo del señor oficial. (p.193).

O que conseguimos entrever é a total decadência do império espanhol em meio à burocracia; o tráfico de influência circulante entre a igreja, o militarismo ascendente e os «magnates» entre outros; e a paradoxal resignação e adaptação à cultura abordada de forma crítica, através de sua própria língua:

> Mientras esperaba, me entretuve en mirar quiénes recorrían las escaleras, arriba y abajo: caballeros y clérigos, que se saludaban entre sí, que se paraban a conversar, o que avanzaban entre reverencias. (…) Había sobre la mesa un montón de legajos, y las paredes de la pieza estaban cubiertas de estanterías, llenas también de carpetas. (p. 193)

> No me fue dado ver al Inquisidor General en persona. Pero, en nombre suyo, fui remitido a casa de la baronesa de Berlips (…). El poder de los magnates se mide por el número de los pretendiente que tocan a sus puertas, y ahí, todo el patio de la casa era antesala. (p. 197)

Vemos, no jogo verossímil, a História como pano de fundo:

> se veía un grande y no muy buen retrato del difunto rey don Felipe IV. (p. 194).
> si caso no volvería a remitirme con él, como la vez pasada, a la Secretaría de otra sección del Real Consejo. (p.194)
> Él, por su parte, me dijo ser natural de Flandes. (p.197)

O jogo retórico de inclusão / exclusão (alude o que o leva ali, sem especificá-lo) e reiteração na linguagem da realidade social decadente (burocracia) que superam o elemento humano:

> (…) vi abrirse y cerrarse la puerta veces infinitas, y varias de ellas salir y entrar al propio oficial quinto, que pasaba por mi lado sin dar señales de haberme visto, ceñudo y con la vista levantada. (…) Mientras venía o no, estaba yo pensando si recordaría mi asunto, y si acaso no volvería a remetirme con él, como la vez pasada, a la Secretaría de otra Sección del Real Consejo. (p. 193-4).

Assim como o narrador fragmenta / lê o discurso de González Lobo, passemos à fragmentação e análise do seu discurso.

Ariadne ou Édipo e um leitor

Do narrador somente temos a informação de que é um interessado pelos escritos de González Lobo e, que a partir deste interesse, quer dar uma notícia não somente sobre a necessidade de que seja conhecido, como também da sua perplexidade quanto à finalidade específica de dito escrito, que não chega a conhecer ou deduzir.

É através de seus comentários, que se sabe que González Lobo chegou a Espanha a fins de 1679, na frota de galeões (único meio de transporte na época) cheia de ouro para celebrar o casamento do rei Felipe IV —como já visto anteriormente.

Os dados históricos e geográficos dão coerência referencial não somente ao texto de González como também à resenha do próprio narrador.

Assim, sabemos que a narrativa do índio corresponde a fatos passados e vividos por ele desde pouco antes do casamento do rei Felipe IV até seu encontro com o filho deste —já no poder—, Carlos II (ainda que os escritos tenham sido feitos durante a guerra civil, deflagrada logo após a morte deste último monarca da dinastia de Habsburgo); e também sabemos que ele, vindo do Peru, passou por Sevilha (Andaluzia), Extremadura, Madri. A coerência narrativa é feita também pela inclusão de alguns outros referentes históricos de poder na época: Aduana (haja vista, que o porto de chegada era Sevilha e que todo o ouro era desembarcado e fiscalizado aí), Palácio do Conselho das Índias , Residência da Companhia de Jesus. Vejamos os fragmentos abaixo, quando o narrador nos apresenta detalhes que conteriam o relato:

> nos cansa inventariando las riquezas reunidas en la catedral de Siguënza (p.187)
> que eran cuarenta y seis los escalones de la escalera del palacio del Santo Oficio (p.194)
> Quedó atrás la Plaza de Armas, donde evolucionaba un escuadrón de caballería; quedó atrás la suave escalinata de mármol; quedó atrás la ancha galería, abierta a la derecha sobre un patio, y adornada a la izquierda la pared con un cuadro de una batalla famosa (…). (p. 199)

As críticas, indagações e considerações presentes ao longo da resenha, no entanto, também põem em evidência referências particulares sobre a vida de González Lobo e em que circunstâncias é feito o relatório (conforme compilações constantes nos exemplos acima), mas também, sublinham a falta de informações sobre esse mesmo índio, como sua origem, a finalidade do relato, ou mesmo, ora se perde tentando caracterizá-lo, ora dá um juízo de valor como se fosse a mais cabal realidade. Abaixo estão alguns poucos exemplos de muitos que aparecem no texto:

> No se trata del borrador de un memorial, ni cosa semejante: no parece destinado a fundar o apoyar petición ninguna. Diríase más bien que es un relato del desengaño de sus pretensiones. Lo compuso, sin duda, para distraer las veladas de una vejez toda vuelta hacia el pasado (…). (pp. 187-8 - grifos nossos)
> Alguna vez habrá de publicarse el notable manuscrito (…) si no fuera tan extenso como es y tan desigual en sus partes (…); abunda en detalles triviales (…), no parecería discreto dar a la imprenta un escrito tan disforme sin retocarlo algo. (p.188 - grifos nossos)
> Pero ¿cómo explicar que, al cabo de tantas vueltas, no se diga en él en qué consistía a punto fijo la pretensión de gracia que su autor llevó a la Corte, ni cuál era su fundamento?
> Más aún: supuesto que este fundamento no podía venirle sino en mérito de su padre, resulta asombroso el hecho de que no lo mencione siquiera una vez en el curso de su relación. Cabe la conjetura de que González Lobo fuera huérfano desde muy temprana edad (…). (p.189 - grifos nossos).

No entanto, já superamos Darwin, origem não é determinação. O homem humilde e dominado foi o portador, quando não o agente direto, na formação da cultura remanescente, e tanto as *primitivas* quanto as de *fronteira,* tanto as *puras* como as *mistas*, tanto as proibidas quanto as toleradas ou estimuladas durante o processo, todas se equivalem antropologicamente. (Bosi, 1996: 47)

Assim, é em sua *crítica* à estética literária de González que encontramos mais clara sua alienação frente à realidade (cultura) de outrora ou do «outro». Se recebera formação clássica de origem clerical, teria uma origem abastada; é evidente também que González Lobo era portador de uma cultura de mescla e, assim, apresenta traços em seu relato de uma alteridade que é alheia ao narrador.

Vejamos como o narrador «contamina» a narrativa ao usar seus juízos de valor ao caracterizar a conduta do índio sem, ao menos, levar em consideração de que poderia tratar-se de um traço cultural, que lhe é desconhecido:

> Sabemos del clérigo por cuyas manos recibiera sacramentos y castigos, con ocasión de un episodio aducido para escarmiento de la juventud: pues cuenta que,

> exasperado el buen fraile ante la obstinación con que su pupilo oponía un callar terco a sus reprimendas, arrojó los libros al suelo y , haciéndole la cruz, lo dejó a solas com Plutarco y Virgilio. Todo esto, referido en disculpa, o mejor, como lamentación moralizante por las deficiencias de estilo que sin duda habían de afear su prosa. (p.189 - grifos nossos)
>
> (…) vuelve a representarse la figura, cetrina y enjuta, de González Lobo, que se acerca a la puerta de la Residencia con su habitual parsimonia, con su triste, lentísimo continente impasible; que, en llegando a ella, levanta despacio la mano hasta el pomo del llamador. (p. 196 - grifos nossos)

Reconhece, no entanto, o resenhador a peculiaridade do texto e seu valor, como já visto. Inclusive, assinala a transculturação presente na obra de González, no entanto não deixa de compará-la a sua atualidade / realidade, embora não «consiga» ou não queira emitir juízo crítico sobre ela (acentuando, por um lado, a equivalência antropológica acima apontada e, por outro, mostrando um fio do labirinto cíclico que compõe a história):

> tanto la prosa como las ideas del autor, son anacrónicas para su fecha; giros y reacciones corresponden a dos, y quién sabe si a más estratos, en suma, a las actitudes y maneras de diversas generaciones, incluso anteriores a la suya propia — lo que sería por demás explicable dadas las circunstancias personales de González Lobo. Al mismo tiempo, y tal como suele ocurrir, esa mezcla arroja resultados que recuerdan la sensibilidad actual. (p. 191 - grifos nossos)
>
> Eso, las frases y cantos litúrgicos, el brillo de la plata y del oro, la multitud de las luces, y las densas volutas de incenso ascendiendo por delante del retablo, entre columnatas torneadas cubiertas de yedra, hacia las quebradas cupullidas, todo eso, no era entonces novedad mayor que hoy, ni ocasión de particular noticia. (p. 196 - grifos nossos)

No entanto, toda a crítica feita ao estilo daquele também é refletida em sua própria narrativa. Ele não apenas se estende na descrição das partes, que supõe serem desnecessárias, como também intercala tempo e espaço: já no começo de sua narrativa, antecipa o encontro com Carlos II antes que este «houvesse nascido» narrativamente, o faz em meio à chegada de González nos galeões com ouro em comemoração ao casamento de Felipe IV, antecipa o final do relato e logo volta a Sevilha.

Em outra parte critica:

> cuánta es la confusión y el desorden con que en sus páginas se entreveran los datos, se alteran las fechas, se vuelve sobre lo andado, se mezcla lo visto con lo oído, lo remoto con lo presente el acontecimiento con el juicio y la opinión propia con la ajena. (p. 192)

O paradoxo reside, mais uma vez, na admissão de que o estilo de González é um exemplo da retórica então usada e que, desta forma, o olhar crítico esteja contaminado pela retórica atual (como veremos, logo abaixo, quando trataremos do leitor), o que dentro de sua própria narrativa poderia ser visto como uma auto-crítica, pois ele também começa a mesclar a narrativa do outro com sua própria, como já visto acima e complementando com o exemplo abaixo:

> Pero esa mano, fina, larga, pausada, lo agarra y tira de él con contracción violenta, y vuelve a soltarlo enseguida. Ahora, mientras el pomo oscila ante sus ojos indiferentes, él observa que la campanilla estaba demasiado cerca y que ha sonado demasiado fuerte.
>
> Pero, en verdad, no dice nada de esto. (p. 196).

O dito está, então, onde o narrador «vê» menos, onde põe vistas grossas (em suas palavras: «Pero no es ésa la única cosa inexplicable en un relato tan recargado de explicaciones ociosas» — p. 189). Ao criticar as prolixidades do ameríndio, ele nos mostra a dimensão crítico-social do texto daquele, que ele cala. Sua narrativa funciona ora como um fio condutor pelo labirinto narrativo (como Ariadne), ora como uma revelação de sua própria tragédia narrativa e «real», criticados no enigma outro (talvez como Édipo, que precisou «ser» / viver como outro).

Entrevemos, como leitores atentos, a crítica à visão colonialista da sociedade espanhola já em episódio abordado (p. 189, sobre a crítica literária e a conduta do clero); mais ainda, logo no início da narrativa (primeiro parágrafo) onde o narrador nos noticia que González preserva antigos costumes («pasaba el tiempo entre la labranza y sus devociones»), e mais adiante, a descrição (já referida, em parte), mas não somente esta em particular como todas as que figuram ao longo do texto condenam a ostentação de riquezas da igreja em detrimento da miséria de outros. Para não nos estendermos mais, citamos o exemplo da crítica do narrador à crítica implícita na descrição da má administração do que traria a maior riqueza (o ouro) da América, as navegações:

> Del dilatado viaje, sólo esta sucinta referencia contienen sus memorias: *La travesía fue feliz.*
>
> Pero, la falta de incidentes que consignar, y quizá por efecto de expectativas inquietantes que no llegaron a cumplirse, llena de folios y folios a propósito de los inconvenientes, riesgos y daños de los muchos filibusteros que infestan los mares, y los remedios que podrían ponerse en evitación del quebranto que por causa de ellos sufren los intereses de la Corona. (p. 190)

Tais descrições e pormenores se parecem mais aos «quipus», escrita mnemotécnica usada pelos Incas. No entanto, «O fundamento social da repetição pode ser o desejo de manter um acorde comunitário em torno de afetos e idéias que se partilham; neste caso, o seu lastro psicológico vem da memória, que grava melhor tudo quanto se dispõe de modo simétrico ou, pelo menos, recorrente. (…) É a identidade que exige a reiteração, em um primeiro tempo, e não vice-versa.« (Bosi, 1996: 54). Se o narrador critica, ou melhor, se espanta com a capacidade de González de gravar, ou antes, reter na memória os detalhes de uma época passada, não deixa de se valer, por sua vez, da retórica da repetição em sua narrativa também, como teremos a oportunidade de ver.

O narrador administra a legitimidade da escritura do outro no sentido de que é ele quem seleciona o que ler, como ler e por que ler. Se toda a narrativa de González é marcada pelo silêncio: na despedida de sua mãe, nos caminhos que segue, no encontro com Carlos II; o narrador, ao moldar e ao colocar a narrativa de González como ponto final do conto, se cala, equivalendo, também nesse ponto, as narrativas, como já sublinhado.

Por outro lado, ele também silencia González Lobo, ou melhor, ele marginaliza sua escrita / voz ao fragmentá-la, ao não deixar que ela fale por si.

Assim que, podemos compreender que o silêncio como opção e usurpação do narrador é a base do entendimento do «não-dito» dentro do relato, que trabalha a íntima e necessária relação entre o sentido e o imaginário (que lhe é dado também ao leitor) e entre a língua e a ideologia.

O leitor e sua usurpação

Falamos sobre a necessidade do «leitor atento», pois, é este um dos artifícios imprescindíveis à crítica de nosso narrador. O leitor não apenas está presente —lembrando mais uma vez, como na pessoa do narrador ou na de um amigo que é conivente com a posição crítica—, como faz parte do diálogo narrativo, ora como terceira pessoa colocando-se no lugar do leitor, ora supondo-o e adivinhando-o, ora como parte da primeira pessoa do plural:

> Vemos las dos figuras destacándose contra el cielo (..).
>
> Quien lo lea, no pensará que escribe un viajero, sino un político, tal vez un arbitrista (…). (p. 190 - grifos nossos)[5]
>
> Pero quien ha llegado a familiarizarse con su estilo, y tiene bien pulsada esa prosa, y aprendió a sentir el latido disimulado bajo la retórica entonces en uso. (p. 191 - grifos nossos)
>
> y cuando el lector cree haber llegado al cabo de una jornada penosísima, ve abrirse ante su fatiga otra análoga, que deberá recorrer también paso a paso, y sin más resultado que alcanzar la siguiente.» (p. 194 - grifos nossos).

Ao incluir o leitor na narrativa, ele também inclui um julgamento específico (ou vários) e, de certa forma, alheio aos parâmetros lingüísticos de sua esfera narrativa. Esta atitude de «obra aberta» e de liberalidade com relação à independência e à capacidade crítica dos leitores isenta, de alguma maneira, do peso das falhas que, eventualmente, teriam as críticas do resenhador, pois conta como uma outro visão «oculta», que pode ou não ser conivente àquela.[6] Dentro desta perspectiva, o leitor também é um enfeitiçado pelo poder que a(s) narrativa(s) lhe dá(m), assim como o fora o narrador seduzido pelo

---

5. No ensaio *Razón del Mundo,* Ayala contrapõe «dos actitudes radicales ante el mundo: la del intelectual, que pretende conocer la realidad, y la del político, que pretende actuar sobre ella», aqui está clara, a partir do exemplo retirado do conto, a crítica com relação à alienação do narrador, ou, por outro lado, à crítica à verdadeira função de cada membro da sociedade.

6. Escreve, ainda Richmond sobre a importância do leitor: « La visión de Los usurpadores que, a partir de ejemplos concretos, ofrecerá en este ensayo, más de una década después de la publicación del libro, viene a iluminarlo de un modo parecido al de su anterior emparejamiento con La cabeza del cordero, lo cual demuestra en efecto que todos los escritos de Francisco Ayala forman parte en realidad de un grande —y todavía inacabado— conjunto cuya verdadera unidad, sentida sin duda por su autor, quizá llegue a captar un día aquel lector a quien —según el final de su ensayo (El escritor en su siglo)— hay que «envolver» e «implicar» en «el cuento de la mísera condición humana»; pues, si —como él concluye— «el único camino de salvación está en escrutar el fondo último de la propia conciencia en nuestra existencia misma», su obra literaria, tanto artística como intelectual, le proporciona a cualquiera que se atreva a asomarse a ella, un claro espejo de la propia conciencia.» p. 33-4.

poder interpretativo que o manuscrito de González delega a outrem. O leitor também pode ser um usurpador como o narrador de *El Hechizado*, como escreve Ayala:

> condenado no obstante, a consumirse sin tregua en el intento de racionalizar el caos que por todas partes lo flanquea. Quiere dar razón a la sin-razón, explica lo que sólo se explica por si mismo, en su inmediata presencia. *(Pensamiento y sociedad,* p. 241).

Assim sendo, ele (o narrador) considera e, portanto, escreve a um leitor específico, ou seja, aos interessados em resenhas que creditem ou dêem notícias sobre textos desconhecidos, e se crê uma pessoa abalizada para fazer os comentários que apresenta, talvez até, parte do público a que González Lobo destinara seu manuscrito. Como leitor, reconhece de que se trata de um texto atípico para sua época (como já visto, inclusive acrescenta em outra parte que seria de muito valor que se fizesse a publicação com, entre outros estudos, um especificamente filológico), não deixa de, antagonicamente, admitir que muito, às vezes, têm em comum com a realidade presente (como já visto). Acrescenta que o leitor

> puede descubrir en sus consideraciones sobre un mejor arreglo del comercio sobre cuya implantación acaso fuera recomendable, todo el cansacio de interminables tramitaciones, capaces de exasperar a quien no tuviera tan fino temple. (p. 191)

Sobre o temperamento, então, temos no narrador um leitor vibrante (que se irrita, não apenas participa da ação como também faz com que o leitor participe quando a narra e, chega a se emocionar, por exemplo, quando aparece a palavra *confissão)* diante de uma narrativa que julga impassível, terca:

> Pero si el tierno temblor que irradia esa palabra, *confesión,* alentó un momento la esperanza de que el relato se abriera en vibraciones íntimas, es sólo para comprobar cómo, al contrario, la costra de sus retorcidas premiosidades se autoriza ahora con el secreto del sacramento. (…) Mas aún: se nos hace saber con exactitud ociosa que se trata de un viejo paralítico y ciego, cuyos miembros se muestran agarrotados en duros vendajes sin forma. (p. 195).

Que o estilo do relato pertence a uma retórica de época, que nele há referências históricas que o legitimam como uma visão subjetiva da História e que, por esta razão, se destinasse ao maior número de pessoas possível, e que sua finalidade não está clara não seria esse escrito, então, uma pretensa narrativa cujo enfoque giraria entorno ao não dito na informação veiculada?

A verificação implícita de que, num relato, as situações se repetem com pessoas, narradores, épocas diferentes nos mesmo lugares, mas já diferentes, como num ciclo vicioso sem que nos déssemos conta do fio que Ariadne nos dá pelo Dédalo.

> Describe con encarnizado rigor su recorrer el Dédalo de passillos y antesalas, donde la esperanza se pierde y se le ven las vueltas al tiempo; se ensaña en consignar cada una de sus gestiones, sin pasar por alto una sola pisada. (p. 193 - grifo nosso)

> ¿no advierte ahí una inflexión divertida, que, en escritor tan apático, parece efecto de la alegría de quien, por fin, inesperadamente, ha descubierto la salida del laberinto donde andaba perdido y se dispone a franquearla sin apuro? (p. 198-8 - grifo nosso).

As narrativas compartem e convivem sob o signo do silêncio. Si por um lado González Lobo se mantém impassível e em silêncio diante de algumas situações e inclusive sobre o que o levou à sua grande empresa, que culminou na escritura do relato; o seu crítico não apenas não sacia diretamente as curiosidades, como trilha o mesmo caminho para se perder na retórica de suas perguntas, ou nos dar detalhes que despreza, nos quais encontramos, ironicamente, as respostas que buscamos, como vimos no exemplo já exposto e, mais uma vez, no que assinalamos abaixo:

> Bien hubiera podido el autor excusar el trabajo, y dispensar de él a sus lectores con sólo haber consignado, si tanto importaba a su intención, el número de visitas que tuvo que rendir a tal o cual oficina, y en qué fechas. ¿Por qué no lo hizo así? ¿ Le procuraba al caso algún raro placer el desarrollo del manuscrito bajo su pluma con un informe crecimiento de tumor, sentir cómo aumentaba su volumen amenazando cubrir con la longitud del relato la medida del tiempo efectivo a que se extiende? (p. 194)

Assim, a consciência e acompanhamento do leitor tão requeridos e trabalhados, ao longo da narrativa, são justamente o artifício de que se vale o narrador, na tentativa de mostrar a sua máscara de alienação ao labirinto que tomou conta de sua personagem.

Datado de 1944 (como já visto e sendo um dado que figura no final do conto), o narrador resenha um texto também sob os ecos de uma guerra civil, cujos vencedores não exerceram o poder de forma diferente daquele de outrora e, se consideramos que se trata de um exilado que o escreve (levando em consideração autor/narrador), que também encontrou na forma narrativa do outro uma perspectiva para mostrar a sua também, sob o julgo histórico-ficcional, como o próprio Ayala escreveu em *La perspectiva hispánica*, o poder e a configuração deste na narrativa:

> Se nos muestra muerto, hueco, en el esqueleto de un viejo Estado burocrático,

e a configuração deste na narrativa:

> está dispuesta para conducir por su laberinto hasta el vacío del poder. (p. 415)

A oquedade do poder, está presente na narrativa como processo de identificação com o narrado. O vazio central é apresentado exatamente através dos excessos (a narrativa é de uma plasticidade cinematográfica) a que o homem se faz submeter e submete o outro como um processo natural da condição humana: usurpar o poder do próximo é um processo tão natural que os personagens que o fazem não têm tanta importância, tanto que o leitor chega a exercê-lo também, como parte da narrativa, como vimos.

O labirinto burocrático que consome a narrativa do Índio González Lobo, no qual se perde o narrador e que, também, cria um outro, que, por sua vez, submete os leitores, fortalece a esfera do não narrado com a associação do que se cala (silêncio) com o va-

zio do dito: a decadência do poder presente na degeneração física de Carlos II, espelho da sociedade que o representa; a esterilidade originária, o trabalho da intelectualidade que representa esse mundo através da produção da escrita contraditória, desconcertada e perplexa a procura de sua finalidade (o próprio González chega a se perguntar, quanto ao propósito de sua peregrinação e o narrador insiste a dar a notícia sobre a bibliografia em questão, embora não saiba qual sua finalidade, como já visto), que ocasional e ironicamente se calada ou se faz calar.

O leitor, se alcança o final do labirinto, descobre que a narrativa ao ser «falha», se é que assim se pode classificá-la, cumpre sua finalidade. Ambos narradores intelectuais, «presos» e paralisados por seus mundos em crise, esforçam-se e convidam a que o leitor os decifre. Se a esperança de chegar ao final reside no que é implícito na narrativa ou no não dito, para o leitor —que é levado a acompanhar o narrador e a se igualar a ele num «nós» e não ser mais um suposto intruso / outro—, no ato da leitura, a narrativa passa a ser também sua realidade, estabelecendo, mais uma vez o paradoxo de que a articulação da linguagem/poder na sociedade e, por extensão, na narrativa hierarquizadas gera um estado absolutista.

Dessa forma, a leitura pressupõe que todo escritor vive em um exílio, e ao mesmo tempo, na prisão da escrita, que detém o poder tanto de libertação como de alienação, cujo universo nos convida a fazer parte e a decidir. «Compreender o que é efeito de sentidos, em suma, é compreender a necessidade da ideologia na constituição dos sentidos e dos sujeitos.» (Orlandi, 1993: 21)

Por outro lado, o leitor pode ver a leitura como uma simples ficção e, assim, compor ou não a farsa, conforme o pedido do narrador, prestando-se a diferentes leituras: um irônico divertimento literário ou uma mistura do ficcional ao real ou entrar no jogo e encarar a narrativa como verídica ou ver aí sua própria natureza. Mas, há que se admitir que todos os pontos sugerem a possibilidade de postular a existência de virtudes capazes de, a partir do leitor e de sua construção da história, encontrar um sentido ético ao poder que a palavra pode exercer.

Ao longo do trabalho tentamos mostrar as facetas que um possível leitor pode ter das vozes que estão às margens de um texto considerado ficcional, mas que muito nos diz da realidade da natureza humana; sem embargo, ao final constatamos que esta leitura é também uma forma de usurpação a procura de um «leitor» que a legitime.

Bibliografia

Adorno, Rolena, (s/d) «Guarman Poma: escrita y resistencia en el Peru colonial», en *Latin American Monographs*, Institute of Latin American Studies, the University of Texas at Austen, no. 68.

Ayala, Francisco, 1992, *El escritor en su siglo,* Madrid, Alianza.

—, 1993, *Los usurpadores,* Madrid, Cátedra.

Barbosa, João Alexandre, 1974, *A Metáfora Crítica,* São Paulo, Perspectiva.

Booth, Wayne C., 1980, *A Retórica da ficção,* Rio de Janeiro, Arcádia.

Bosi, Alfredo, 1996, *Dialética da Colonização,* 3ª ed., São Paulo, Cia das Letras.

Holanda, Lourival, 1992, *Sob o signo do silêncio,* São Paulo, Edusp.

Imbert, Enrique Anderson, 1996, *Teoría y técnica del cuento*, 2ª ed., Barcelona, Ariel.

Irizarry, Estelle, 1977. «Autor y lector ficcionalizados en obras de Francisco Ayala», *Cuadernos Hispanoamericanos*, nos. 329-330, pp. 327-340.

Lienhard, Martin, 1990, *La voz y la huella: escritura y conflicto étnico social en América Latina (1492-1988), Ciudad de La Habana, Casa de las* Américas.

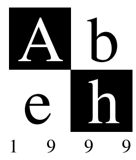
Mantovani, Fryda Shultz , 1949, «Francisco Ayala: *Los Usurpadores*, Realidad, 5, n.º 15, Buenos Aires, pp. 363-365.

Mignolo, F., 1993, *Literatura e História na América Latina*, en Leite, L.C.M., São Paulo, Centro Angel Rama - USP.

Orlandi, Eni Paccinelli, 1993, *As formas do Silêncio: No movimento dos Sentidos*, 2ª ed., São Paulo, Unicamp.

Richmond, Carolyn, 1993, «Introducción». In: F. Ayala, *Los usurpadores*, Madrid, Cátedra.

Romilda Mochiuti
Mestranda. Universidade de São Paulo



Anuario brasileño de estudios hispánicos, 9 (1999), 117-128. ISSN 0103-8893

Algumas reflexões sobre a voz feminina na moderna narrativa hispano-americana

Ana Cristina dos Santos

El día que el hombre se apoderó del lenguaje se apoderó de la historia y de la vida. Yo diría que la gran revolución de este siglo es que las mujeres recuperen la voz.

Marcela Serrano (Chile)

Cânone e poder

Não poderíamos abordar a questão da escrita feminina na literatura hispano-americana atual sem mencionarmos o eixo principal que gravita em torno deste tema: o poder. É inquestionável que as diversas formas discursivas estão impregnadas de ideologias que transmitem os mecanismos de poder, pois conforme Silveira (1996: 34-5) *[…] por trás de noções como linguagem, cultura, escrita e literatura, mesmo se não as tratarmos (como seria mais indicado) em termos históricos e menos abrangentes, se esconde a noção de poder.*

Como a escrita é a matéria-prima formadora do texto, nada mais lógico que ele não possa ser dissociado de sua ideologia e, conseqüentemente, de seu momento histórico e social. Assim, estará determinado por uma *aura* de autoridade, que o fará ser questionado ou não. Entretanto, este questionamento é realizado por indivíduos dotados de poder que atribuem validez ou não ao escrito. Este critério é válido também para os textos literários. Indivíduos dotados de poder, numa dada circunstância histórica, atribuíram o estatuto literário àquele texto e não a outros, tornando-o modelo a ser seguido. Cria-se

assim, o conceito de texto canônico que implica um princípio de inclusão e exclusão, passando a funcionar como ferramenta de dominação. Transforma-se o discurso de uma determinada classe —geralmente o das elites— em discurso de toda uma sociedade.

Como estes textos canônicos estão sempre servindo a uma determinada ideologia, eles têm uma função primordial nas mãos das classes dirigentes: a manutenção ou a transformação dos sistemas de poder existentes. Se nos voltarmos para as sociedades coloniais, veremos que a escrita, desde o início da colonização, teve o propósito de manter o domínio social. Ela foi um dos instrumentos com que os europeus colonizaram os povos do chamado Terceiro Mundo e mantiveram durante tanto tempo o seu controle. A escrita sempre esteve vinculada ao poder como forma de dominação. Ela foi sujeita a variadas formas de controle no mundo colonizado porque havia o risco de ela passar para as mãos do Outro e, o Outro, de posse da escrita, poderia deslindar os mecanismos da sua própria dominação. Era necessário, deste modo, que o discurso colonial ratificasse o olhar do dominador. Por isso, as culturas coloniais sempre se viram através da voz do Outro, decodifica-se e trabalha-se nas aulas de história e cultura a visão do Outro. A própria cultura era analisada através dos parâmetros do Outro.

Os cânones apresentados às culturas coloniais são os que, aliados à questão do poder, sustentam-se no saber europeu e ocidental, cujos pilares são: o patriarcalismo, o arianismo e a moral cristã. Daí a quase total exclusão de certos grupos sociais, tais como a mulher (incompatível com uma sociedade patriarcal), o indígena (incompatível com uma civilização assentada na escrita e não na oralidade), o homossexual (incompatível com uma moral cristã); ou de outras culturas: as latino-americanas, a indiana, a africana, etc. (incompatíveis com a questão do poder). As grandes obras literárias —canônicas e, portanto, dignas de serem modelos— são as oriundas de escritores europeus, do sexo masculino, brancos, pertencentes às elites que detêm o conhecimento e, conseqüentemente, a autoridade do discurso. O modelo canônico do colonizador, sem ser contestado, passa a ser copiado. Os próprios países coloniais ratificam o estereótipo europeu, o olhar do Outro: não há diferença entre o olhar de fora para dentro e de dentro para fora.

A partir dos anos 70 deste século, começam a surgir diversos movimentos de ruptura que questionam o *saber canônico*. Os que mais contribuem para esta ruptura são as novas correntes do pensamento euronorte-americano. Dentre estas correntes a mais importante é o desconstrutivismo. Para os descontrutivistas, tudo é criação e está ligado aos interesses de poder. É a conscientização de que todo e qualquer discurso é, antes de mais nada, uma construção lingüística e, portanto, passível de questionamento. A partir desse momento, a visão anterior de que o cânone é fixo, inquestionável e indiscutível começa a ruir. Quando se começa a desconstruir o discurso, percebe-se que os textos canônicos foram institucionalizados pelo poder. Percebe-se que os textos são construções discursivas de uma determinada época, ligados aos interesses dessa época para manter a hegemonia. É a constatação e posterior conscientização de que cânone e poder são inseparáveis. Isso, por si só, transforma o texto em um objeto de construção e já mina todo o conceito de cânone, pois prova que ele é sempre construído e contextualizado historicamente.

Os grupos excluídos deste *saber canônico* —as vozes periféricas— são os que começam a questionar a própria idéia de cânone. Até que ponto era necessário um cânone que não refletia a realidade cultural, lingüística e social em que viviam? Grupos minoritários que não tinham vozes, começam a se fazer ouvir. Surgem as chamadas vozes periféricas, formadas pelos que estavam afastados do grande eixo canônico, cujo objetivo

é desconstruir as verdades absolutas para tentar reconstruí-las. Passam a se olhar a partir da visão de onde se está abordando as questões: não se ratifica mais o olhar do Outro, mas o seu próprio. Estão conscientes de que estão apresentando uma alternativa aos cânones consagrados. É a partir da sua visão que começam a construir uma literatura própria. Conscientizam-se de que não necessitam utilizar os padrões dos colonizadores: é a vitória da afirmação cultural.

Dentre as vozes periféricas, a feminina foi a primeira a romper com o discurso canônico. Ao revelar a utilização de um discurso que não era o seu, a necessidade de análise dos personagens femininos sob a sua própria visão, rechaçam a voz feminina nas obras canônicas, pois era —muitas vezes ainda o é— uma voz proveniente do discurso masculino. A partir desta conscientização, tentam romper com o discurso masculino sobre a mulher para mostrar, através da experiência feminina, a sua própria visão.

Feminismo e cânone

Estabelecendo uma relação entre o cânone e a voz do Outro, encontramos a literatura feminina. Em uma sociedade onde homens e mulheres vivem em esferas segregadas e o discurso masculino é o discurso canônico do poder, o discurso feminino necessita criar novos modelos para se fazer ouvir.

A escrita feminina é uma tentativa de afirmar-se como voz em relação a uma outra voz mais poderosa: a escrita masculina. É a tentativa de mudar os cânones já pré-estabelecidos numa sociedade machista, branca e européia que dominou (e ainda domina) as sociedades pós-coloniais. É a consciência da desigualdade que associa os mecanismos de exclusão literária a mecanismos de exclusão social ou étnica. Só tem voz escrita quem tem voz social. Se nos lembramos de que durante séculos a sociedade ocidental teve como um dos pilares de sustentação o patriarcalismo, compreende-se perfeitamente o porquê da quase total ausência de nomes femininos consagrados como canônicos por tanto tempo. Uma vez que a escritura feminina tenta deslocar-se da periferia para alcançar o centro canônico dos textos selecionados e que, neste centro, encontram-se os textos ocidentais, escritos por homens, da cultura européia *civilizada*, veremos que a batalha pela afirmação social e cultural não é fácil.

A afirmação cultural de um grupo se dá via afirmação de um cânone próprio. Segundo Chatterjee (1994:119), é exatamente nesse contexto de dominação cultural que encontraremos o discurso crítico acadêmico da Índia (e por quê não ampliarmos esta observação para os países do Terceiro Mundo?). A tradição crítica indiana (oriunda do cânone ocidental, como também a de todo o Terceiro Mundo) está sustentada na necessidade de um projeto de *civilização* dos povos indianos: todo o discurso colonialista está fundamentalmente constituído em torno deste projeto. Assim, não se pode falar de discurso feminino sem entrar na questão da colonização. Ainda que o termo *colonização* tenha sido utilizado de maneira aleatória e serviu para caracterizar tudo, desde o discurso político e econômico até a produção de um discurso cultural particular sobre o que se conhece como terceiro mundo, tenta-se buscar novos significados —problemáticos e/ou sofisticados para o termo, que nada importam, pois não enfatizarão a questão central: toda colonização implica uma relação de dominação e eliminação discursiva ou política das heterogeneidades dos sujeitos/temas em questão. Colonização e poder são conceitos paralelos e indissociáveis.

E, como será que se dá a produção literária feminina neste contexto de colonização? Da mesma maneira. O discurso masculino —o do poder— tem uma relação de dominação e eliminação discursiva ou política das heterogeneidades da voz feminina. Um dos problemas existentes na praxis do discurso feminista ocidental das mulheres é justamente sua relação com o poder. O discurso acadêmico feminino existe sem esta relação de poder que vai legitimá-lo como discurso de conhecimento e transformá-lo em cânone. É esta relação que opõe, redefine e até mesmo suporta um texto. Entretanto, como falar em poder uma vez que as mulheres têm um papel secundário na sociedade e toda sua produção se dá através de sua relação hierárquica com o Outro? Um Outro que determina o cânone.

Chamberlain (1992:57), discutindo o problema da tradução no texto, toca no ponto crucial desta questão. Para ela, as representações convencionais das mulheres —em qualquer campo— estão relacionadas à visão profundamente arraigada do papel de subordinação que desempenha a mulher na sociedade. Esta subordinação fará com que um sem número de discursos femininos mostrem a oposição entre o trabalho produtivo e reprodutivo e organizem paradigmas de uma cultura para valorizar um trabalho. Esse paradigma considera a originalidade e a criatividade em termos de autoridade e paternidade, relegando à figura feminina uma série de papéis secundários —ficar em casa e criar filhos—. Assim, ela não tem tempo para assumir o papel de produtor e, conseqüentemente, não podendo produzir, somente lhe resta *reproduzir*. Seu trabalho é comparado à reprodução, enquanto o do homem à produção.

Para aprofundar um pouco mais o tema, devemos inserir-nos no contexto social do final do século XIX e início do XX. Toda a problemática da colonização e do discurso feminino começa neste período, quando da construção da nacionalidade dos povos colonizados. O nacionalismo, como termo de oposição ao colonialismo, certamente, dá a resposta para os novos problemas sociais e culturais referentes à posição da mulher na sociedade moderna. Porém, esta resposta se baseia não na identidade, mas na diferença com que se percebem as formas da modernidade cultural no Ocidente. Estas diferenças são marcadas pelas diversas estratégias textuais utilizadas no discurso feminino do século XIX: as estórias femininas se referem mais à vida doméstica, enquanto as masculinas à esfera pública; sendo as masculinas classificadas como autobiografias e, as femininas, como estórias da memória.

A batalha por uma nova mulher na era do nacionalismo foi travada dentro dos limites de sua própria casa, à diferença do homem que lutava nos limites exteriores do âmbito familiar: na política. Essas batalhas chegam à esfera feminina através do mundo masculino, que as levou para dentro de suas casas e, desse modo, para as vidas de suas mulheres. Os grandes conflitos —de domínio público— que desencadearam as reformas sociais foram sempre protagonizados pelos homens, enquanto as mulheres se convertiam em espectadoras passivas. Por este motivo, a casa, no discurso feminino, torna-se o principal lugar de luta onde decola o projeto hegemônico da nacionalidade. O discurso nacionalista é sempre *sobre* as mulheres e não das mulheres, porque, segundo os arquivos políticos e históricos, elas aparecem na história da formação das nacionalidades apenas com um papel secundário, de contribuição, uma vez que seu discurso se centra no âmbito familiar.

Chatterjee (1994:133) defende a idéia de que um discurso centrado no âmbito familiar não pode ser relegado a um segundo plano. Na formação da nacionalidade, o âmbito familiar é o microcosmo que mais se preza para simbolizar o macrocosmo, que é a

nação. Através de uma literatura que reflete o âmbito familiar, as vozes femininas discutem e analisam os problemas sociais e políticos da própria sociedade em que estão inseridas. Desse modo, as mulheres da classe média nos países colonizados do final do século XIX e início do XX tornaram-se um agente ativo do projeto nacionalista, pois criaram discursos que mostram as marcas de resistência a um discurso homogêneo: o masculino.

Assim, a modernidade chega para homens e mulheres com diferentes significados: os primeiros eram relativamente livres para adotar diferentes estilos de conduta, enquanto a mulher não. Esta atitude impulsionou os movimentos nacionalistas. As mulheres são convidadas a participarem mais ativamente da vida coletiva, tornando-se atores das mudanças como: mães, educadoras, trabalhadoras e até mesmo lutadoras para que o discurso nacionalista não fosse conduzido somente por homens e para homens.

Por outro lado, elas reafirmam as fronteiras entre o culturalmente aceitável na conduta feminina e fazem pressão para articularem seus interesses dentro dos termos de referência determinados pelo discurso nacionalista. A emancipação feminina está equiparada à modernidade pelos movimentos nacionais, cujas reformas significaram uma ferramenta para o progresso social.

Neste processo, a própria voz feminina se divide em certas categorias étnicas, religiosas, lingüísticas ou espaciais e menospreza ou marginaliza certos grupos em detrimento de outros —urbano x rural x tribal. O que significa que nem sempre uma voz feminina falando sobre a própria mulher é mais válida ou elimina a alteridade do discurso.

Sureli (1994:247) vai admitir como um dos princípios básicos para a identidade feminista a *autenticidade.* Este conceito defende a idéia de que só uma feminista pós-colonial e subcontinental pode adequadamente representar a experiência vivida por esta cultura. Percebemos claramente que o discurso feminista ocidental e a sua prática política não são homogêneos em objetivos, interesses e análises mas, ainda assim, é possível esboçar os efeitos da coerência implícita na suposição do termo *ocidental* (e todas as suas complexidades e contradições) como um referente primário na teoria e na praxis.

Petersen (1995:251) discute a dualidade das visões feministas. Para ela, as questões levantadas pelas feministas do Primeiro Mundo são questões que não condizem com a realidade vivida pelas feministas de países colonizados. Enquanto o primeiro contexto discute a relativa importância do feminismo x emancipação da classe e os direitos civis inerentes às mulheres; o segundo discute a emancipação feminista x a luta contra o neocolonialismo, particularmente nos aspectos culturais. Neste contexto, as feministas ocidentais do Primeiro Mundo tornam-se os verdadeiros sujeitos de sua história, enquanto as do Terceiro Mundo continuam sendo objetos cujos discursos não podem representá-las. Nessa dualidade surge a representação da mulher ocidental *no* terceiro mundo —tema de sua própria história— e da mulher ocidental *do* terceiro mundo —um grupo discursivo, criado pelo próprio discurso. Para reforçar esta dualidade contribui o fato das mulheres do Terceiro Mundo serem portadoras de uma identidade coletiva onde buscam, efetivamente, um papel marcante na sociedade.

Entretanto, esta dualidade entre a visão feminina do Primeiro Mundo e a dos países pós-colonialistas não deve abafar o núcleo mais importante da luta feminina: é necessário dissociar-se de uma cultura com valores canônicos e modificar-se. É necessário dentro deste processo não só libertar-se do patriarcado, mas construir o seu espaço, baseando-se na ótica da diferença — é o reconhecimento das diferenças. Somente assim, as mulheres poderiam encontrar a sua própria voz. Uma voz que permitisse as diferenças dentro das sociedades em que estão inseridas.

A voz feminina na narrativa da América hispânica

A lenta luta feminina na literatura hispano-americana para construir a sua própria voz tem raiz na construção da nacionalidade. Na busca de uma voz e lugar próprios na nação que se está formando. Até a primeira metade do nosso século, há um número insignificante de mulheres escritoras. Vemos que à mulher estão reservados o anonimato e a marginalização.

Somente no século XVII (Oviedo, 1995) encontramos uma voz feminina ao lado de tantas masculinas. É o nome de Sor Juana Inés de la Cruz (as demais são apenas mencionadas —quando o são— e raras vezes analisadas). Entretanto, uma vez mais, encontramos o feminino apartado de qualquer consideração social ou política. Sua narrativa encerrara-se no espaço feminino por excelência: o convento. Valdés (1993:469) explica que as mulheres, afastadas pelo seu sexo das tarefas da Conquista e da guerra, careciam do espaço das crônicas históricas e, acrescenta que não há nenhum nome feminino na poesia épica porque este era um domínio de discurso próprio dos homens, mas no teatro e na lírica encontramos um único nome, o da mexicana Sor Juana Inés de la Cruz: Assim, afastadas do âmbito social, resta às mulheres escreverem desde a limitação de seus espaços: a casa ou o convento.

Em uma sociedade onde o cânone eram as crônicas e as cartas, este tipo de literatura é excluída dos estudos tradicionais das letras coloniais. O cânone era a realidade testemunhal e como as mulheres podiam ser testemunhas se não participavam? Este grupo de escritoras estava completamente excluído do discurso acadêmico. Não pertenciam aos que *atuavam* e, portanto, estavam à margem da História. Suas características eram as opostas das difundidas pelo cânone: a natureza, a paixão, o feminino e o doméstico. Todos os traços desvalorizados por pertencer a uma cultura nativa considerada inferior pelos conquistadores e que o próprio sujeito colonial americano deveria apagar para poder igualar-se ao colonizador. Sua escrita ainda é mais desvalorizada porque no período colonial a mulher somente escrevia porque era obrigada por seus confessores e autoridades eclesiásticas. Essa obrigação dava legitimidade ao texto e não o tornava ilícito. A proibição de tomar a palavra se soma à proibição de situar-se no lugar da razão. O domínio da razão e da argumentação estava reservado aos homens. O que significava que para eles estava reservado também o poder.

Depois de Sor Juana Inés, somente encontramos alguma outra menção a escritoras (Bellini, 1986:319) no início de nosso século, em um sub-capítulo dentro do Modernismo, denominado *poesía de la mujer* (Bellini, 1986:319). O próprio título do sub-capítulo já, em nossa opinião, mostra o preconceito contra este tipo de literatura. É a voz do Outro, que não forma parte do eixo central e que, marginalizado, precisa vir em separado e generalizado. Neste sub-capítulo, encontramos os nomes de Maria Eugenia Vaz Ferreira, uruguaia; Delmira Augustini, uruguaia; Alfonsina Storni, argentina Luisa Luisi, uruguaia; Gabriela Mistral, chilena e Juana de Ibarbourou, uruguaia. Com exceção das duas últimas, o que encontramos é uma singela explicação sobre a data de nascimento, a origem e as obras de cada autora, sem nenhuma reflexão crítica: todas são classificadas como melancólicas, atormentadas, e sempre envoltas em relações amorosas conflitantes.

Não são chamadas de poetas, mas de poetisas, numa clara menção irônica à dimensão emocional presente em sua narrativa. Uma vez mais o domínio da literatura está no campo do estritamente feminino —o emocional. Os traços predominantes nas vozes femininas são aqueles desprestigiados, os quais os homens consideram como fracos ou in-

suficientes em uma sociedade em transição para a industrialização. Para Ana Pizarro (1995:25), entretanto, este grupo representou a demarcação da lenta entrada da voz feminina na literatura na América Hispânica:

> Se trata de um grupo de mujeres de sensibilidad bastante afín, lo que les entrega una voz nítida […] Este grupo de mujeres escritoras demarcó un espacio en el desarrollo literario en los primeros decenios.

Esta consciência da desigualdade associada à percepção da diferença e à modernização do discurso durante os seis primeiros decênios de nosso século fez com que se expandisse a voz feminina na narrativa da América Hispânica: esta não se detém somente na poesia, ampliam-se os gêneros e conseqüentemente, os temas. O discurso feminino passa a comprometer-se com a realidade em que vive e a participar das calorosas polêmicas sobre a liberdade de temas e linguagem. Dentre muitas, podemos destacar: Tereza Lamas, paraguaia; Luisa Mercedes Levinson, argentina; Rosario Castellanos, mexicana;[1] Armonía Somers, uruguaia; María Luisa Bombal, chilena;[2] Eugenia Viteri, equatoriana; Alicia Yáñez Cossio, equatoriana; Flor Romero, colombiana; Carmen Naranjo, costarriquense e Dora Alonso, cubana.

Apesar do crescente número de escritoras, a situação de marginalização continua sem muitas diferenças. Continuam fazendo parte do grupo dos excluídos, fora do eixo canônico central, sendo a voz dos sem rosto. Em uma época de mudanças literárias, elas não tiveram espaço. Com exceção de Norah Lange e Silvina Ocampo que participaram do movimento ultraísta argentino, nenhuma voz da narrativa feminina é citada como participante da renovação literária que assolou o continente nesta época.

Na década de sessenta se multiplica o número de novelas e contos escritos por mulheres. Porém, é a partir de setenta e principalmente da década posterior, que a voz feminina adquire voz de cidadania e algumas mulheres alcançam a popularidade dos já consagrados escritores hispano-americanos, dentre tantas citamos: Isabel Allende, chilena; Laura Esquivel, mexicana; Cristina Peri Rossi, uruguaia; Silvia Molina, mexicana; Clara Obligado, argentina; Zoé Valdés, cubana; Marcela Serrano, chilena; e Carmen Posadas, uruguaia.

Ainda que, algumas vezes, os ambientes narrativos sejam os prescritos pela sociedade patriarcal como os femininos: a própria casa ou determinadas partes dessa —a cozinha, o quarto, etc.— e que seus discursos sirvam para mostrar a especial idiossincrasia da mulher pós-colonial e para denunciar a sua discriminação, estas escritoras estão conscientes de que estão apresentando uma alternativa aos cânones consagrados, que suas narrativas configuram um novo espaço, pois falam a partir de *outro lugar*, o feminino.

Segundo Glantz, (1995:617), um dos fenômenos mais importantes na literatura mexicana foi a aparição da literatura feminina com uma característica inerente aos discursos das décadas atuais: a genealogia. Ao estendermos esta afirmação para a produção feminina na América Hispânica, perceberemos que esta característica não está presente so-

1. Segundo Margo Glantz, no artigo citado na bibliografia, nesta época aparecem na literatura mexicana vários livros escritos por mulheres. (1995: 609).

2. Para Giuseppi Bellini, no livro citado anteriormente, nesta época Chile conta com um número notável de escritoras de novelas e contos (1998:566).

mente na literatura feminina do México, mas em todas as demais produções do continente. Uma explicação para tal característica está no fato da própria marginalização a que foi imposta a mulher hispano-americana durante tantos séculos. Ela agora procura integrar-se ao lugar que lhe corresponde na sociedade, participando ativamente e ingressando nas fileiras daqueles que fazem a História. Entretanto, para tal empresa é necessário primeiro que a própria mulher se descubra. Depois de tanto tempo sem rosto, qual seria o seu verdadeiro? É necessário conhecer suas origens, numa tentativa de descobrir-se e descobrir suas diferenças para poder afirmar-se como pessoa com rosto, voz e poder na sociedade em que está inserida.

Como água para chocolate

Uma das atuais escritoras femininas da América Hispânica de maior renome é, sem dúvida alguma, a mexicana Laura Esquivel. Sua popularidade não vem apenas da força de suas narrativas, mas do grande sucesso que fez no cinema a adaptação de seu romance *Como agua para chocolate* (1989). Conhecida apenas por um pequeno grupo de leitores e à margem do cânone hispano, alcança o reconhecimento com um romance de fórmula considerada tipicamente feminina: na época da revolução mexicana, em uma família composta apenas por mulheres, a filha mais nova descobre, em meio a receitas de comidas, a sua voz, o seu próprio rosto e o seu lugar dentro da sociedade.

Já na capa do livro encontramos um pequeno texto que nos informa que se trata de uma «*novela de entregas mensuales con recetas, amores y remedios caseros*».[3] Melhor dizendo: é um romance com todos os ingredientes de uma narrativa escrita para mulheres. O fragmento nos remete às revistas femininas mensais como as muitas que encontramos em bancas de jornais. A própria divisão da novela em 12 capítulos, e cada qual intitulado, cronologicamente, com um mês do ano —já dá ao leitor a idéia de entrega mensal, onde a cada mês receberia um capítulo da novela.

Todos os capítulos, além do mês do ano, trazem como um subtítulo o nome de uma receita e na folha posterior os ingredientes para a sua confecção. Depois do nome da receita e dos ingredientes, nada mais lógico que se encontrasse o *modo de fazer.* É exatamente no *modo de fazer* que a autora mistura a confecção da receita com a história da personagem Tita.

O discurso de Laura Esquivel, como toda a narrativa feminina, centra-se no âmbito familiar e não no do poder. Em uma sociedade patriarcal, como as pós-colonialistas, excluem-se as mulheres das arenas da vida social para inseri-las nos afazeres domésticos dentro de suas casas. Assim, é necessário resgatar este espaço para dar voz às mulheres. A autora resgata o espaço da casa onde, segundo os padrões culturais de uma sociedade patriarcal, centra-se o mundo feminino: a cozinha.

Toda a narrativa gira em torno da cozinha da casa. É um espaço presente desde a estrutura e construção dos próprios capítulos até a construção dos personagens. Através desse espaço íntimo, rechaçado na narrativa canônica e carente de história, a autora

3. As citações retiradas do romance analisado estarão inseridas no próprio texto, com o número da página indicada entre parêntesis.

constrói um texto que mescla a luta da mulher dentro da sociedade pós-colonial com o contar do dia a dia da vida de uma mulher. Na intimidade da cozinha, a personagem Tita nasce, descobre o seu amor e chora a sua perda; verbaliza a traição de sua mãe e de sua irmã mais velha e, enfim, rebela-se. E neste espaço se concentra toda sua vida. É onde a vida acontece.

A autora constrói, através desse espaço tipicamente feminino, a biografia de uma mulher nascida e criada no início do século, com a revolução mexicana como pano de fundo. Sua história é contada por sua sobrinha-neta. Ela é o fio condutor da história, é o personagem que precisa conhecer o passado de sua tia-avó para compreender a situação feminina atual no país em que vive. Dessa maneira, a autora constrói não uma biografia histórica, mas, uma história da memória: o contar do dia a dia dentro de um determinado espaço físico. Uma relação de fatos que reconstituíram a vida do personagem através de um diário encontrado após a sua morte. Uma vez mais, surge outra característica do gênero feminino no relato, pois o diário (como a correspondência e a relação autobiográfica) sempre foi considerado —por seu caráter extra ou paraliterário— uma das possibilidades de escritura das mulheres.

Por não construir uma biografia histórica e sim uma história da memória, a narrativa se indetermina no tempo histórico, diferente das autobiografias masculinas que não perdem o momento histórico. No primeiro capítulo do romance a indeterminação já se faz presente quando a narradora diz: *«Dicen que Tita era tan sensible que desde que estaba en el vientre de mi bisabuela …»* (p. 03 - grifo nosso). A única menção histórica que se faz no texto é a respeito da revolução mexicana, o que nos permite saber que Tita é uma mulher do início do século.

Segundo Chatterjee (1994:140), a biografia como base da narrativa tem o objetivo de fazer com que a escritora conte para os seus leitores, principalmente para as mulheres das gerações posteriores —no romance a sua sobrinha-neta— como a vida atual das mulheres se modificou após as lutas no início do século para afirmarem-se como pessoas.

Durante toda a narrativa os leitores percebem que o romance não é uma *novela de entregas mensuales con recetas, amores y remedios caseros,* mas um romance de denúncia da ideologia patriarcal que era —e ainda é— dominante nas sociedades latino-americanas e a tomada de consciência para derrubar a opressão que as mulheres sofrem e que as impede de ser cidadãs e indivíduos com liberdade de escolher.

Quando Tita se descobre presa à tradições que lhe impedem a liberdade de decidir sua própria vida, conscientiza-se da subjugação das mulheres aos costumes impostos por uma sociedade altamente hierarquizada e empenha-se em mudar esta situação. À medida que vai rechaçando essas tradições, liberta-se dos grilhões impostos pela mãe, cujo papel é o de manter a ordem vigente, e adquire consciência de sua própria identidade.

O fio que une a narrativa das vidas das mulheres da família de Tita e da própria Tita em uma história única não é a impossibilidade da concretização de seu amor com Pedro, mas o fato de ser uma história social. Esse é justamente o eixo da novela de Laura Esquivel: através da história de uma mulher, a obra se torna uma história social do *tempo* ou melhor, de um determinado momento no *tempo* —o momento da mudança, da aquisição de cidadania, voz e rosto pelas mulheres.

Nessa luta por seu espaço, tenta-se romper com o passado colonial, com os padrões culturais do patriarcado e aproxima-se do passado distante, aquele não imaculado pelo estrangeirismo: a herança pré-hispânica. É a maneira de invocar o progresso, incitar as mulheres a serem atores das mudanças mas, sem diluir a identidade cultural.

Como conseqüência da valorização do passado distante encontramos também a valorização do elemento indígena. A consciência da injustiça que sofre Tita —sua inferioridade por ser a filha mais nova e não poder jamais casar— faz com que se aproxime de Nacha e Chencha, a cozinheira e a empregada indígenas, respectivamente, do rancho. A primeira é sua mãe de criação e, a segunda, a única amiga dentro de sua família depois da morte de Nacha e da fuga de Gertrudis. Elas são as transmissoras de uma tradição —a pré-hispânica— que se choca com a recebida por sua mãe —a colonial. Entre Tita, Nacha e Chencha nasce a cumplicidade daqueles que não são tratados com justiça e percebê-la é perceber que existe uma ruptura social que necessita ser eliminada.

Durante toda a narrativa, Tita é o elemento que percebe esta ruptura social com relação aos marginalizados: as mulheres e os indígenas. Assim quando nasce sua sobrinha, luta contra a manutenção de tradições antigas que cerceam a liberdade da mulher: Para Tita este objetivo é o mais importante durante todo o romance. Depois de libertar-se dos grilhões de séculos de subjugação, abrir caminhos para que esta liberdade permaneça. Ser mulher não poderá ser nunca um empecilho para a concretização de seus objetivos.

A narrativa apresenta, vista sob qualquer aspecto, as facetas do poder. Nas entrelinhas de toda a narrativa ele se apresenta como o eixo principal de toda a problemática da questão feminina. Na obra analisada é representado pela mãe de Tita, que deseja manter intacta a estrutura social do colonialismo, e conseqüentemente, a idéia de que à mulher só resta a alternativa de casar ou, caso isso não aconteça, tomar conta da mãe. Não se admite nenhuma outra possibilidade para a vida feminina.

Tita representa a mudança do comportamento feminino no final do século passado e início desse. Necessita lutar contra as tradições herdadas do colonizador e firmemente enraizadas para clamar os seus direitos. Contesta os padrões intelectuais e culturais que menosprezavam a voz e a participação feminina na sociedade. Quando contesta os padrões de comportamento estabelecidos culturalmente para as mulheres, começa a adquirir voz na narrativa e a destruir as barreiras impostas por sua mãe. Rebelar-se contra os padrões impostos é a única maneira de Tita adquirir poder e passar a decidir o que quer para si. Só assim elimina a aura de submissão característica das mulheres dessa época e passa a ter poder e voz ativa dentro do meio social em que vive.

Assim, utilizando todos os ícones classificados como próprios do mundo e da escrita femininos, Laura Esquivel constrói um romance que afirma a diferença entre a escritura feminina e a masculina. Porém, em nenhum momento estas diferenças debilitam a narrativa, ao contrário, a fortalecem ao mostrar que através da afirmação das diferenças a mulher hispano-americana pós-colonial está sendo o tema de suas próprias histórias coletivas e encontrando o seu caminho para eliminar a questão do Outro.

A reconstrução da história através da sobrinha-neta de Tita, utilizando os manuscritos do diário de Tita encontrados por sua mãe, serve não apenas para *resgatar a memória do passado*, mas também para estabelecer uma nova versão dos fatos históricos e sociais por elas vividos. Conseqüentemente, a percepção de ambas sobre as transformações do mundo feminino perpassa a narrativa. A história se delineia a partir do enfoque da mulher que *sociologicamente é minoria*, mostrando o ponto de vista do dominado que vai gradativamente adquirindo consciência de sua situação. Dessa maneira, constrói-se um discurso que faz a mulher hispano-americana —cuja voz tem sido muitas vezes abafada— narrar suas vidas e histórias para que a História não as esqueça.

Conclusão

Percebemos que o discurso feminino da América Hispânica —como nos demais países colonizados— vai abordar a problemática da mulher em seu próprio ambiente físico, não vai sujeitar seus personagens a ambientes irreais ou fabricados. Suas narrativas englobam o próprio mundo feminino, valorizando e mostrando como em um espaço ahistórico, segundo o conceito de cânone, a mulher se projeta como indivíduo, com poder de decisão, de escolha e de participação, na nação que se está formando. Assim, com uma narrativa centrada em questões pertencentes estritamente ao mundo feminino, a autora comprova a participação da mulher, ainda que inserida em seus próprios lares e sem uma participação ativa como a dos homens, nessa luta.

Ao mesmo tempo a narrativa contesta a figura da mulher latino-americana tradicional, aparentemente feliz dentro de seu lar, mas afastada do processo atuante como produtora de decisões, ridicularizada em provérbios e ditos populares. Esta figura começa a ser discutida. Não se permite, nesse contexto pós-imperialista, uma atitude de ser inferior. Inicia-se uma nova etapa da escrita feminina: cria-se um discurso para romper com o cânone imposto somente pela voz masculina.

Como toda mudança, este é um processo difícil e lento pois, ao construir uma obra literária, essas escritoras estão conscientes de suas responsabilidades: são o porta-voz do grupo e da sociedade em que vivem. Por isso, todas as suas preocupações e anseios devem estar refletidos no texto. Somente dessa maneira a escrita torna-se uma arma a favor da resistência cultural na América pós-colonial. É necessário escrever para mostrar às gerações mais jovens como os seus direitos, considerados naturais pelas mulheres de hoje, foram arduamente conquistados há bem pouco tempo atrás.

Não obstante, a luta pela aquisição de uma voz própria está apenas começando. O texto masculino ainda se sobrepõe. Dos nomes femininos citados na literatura hispano-americana poucos são os de reconhecimento crítico. O cânone ainda privilegia as normas dos padrões impostos por uma sociedade européia, branca e masculina.

Na obra, a conquista dos direitos femininos, como em todas as demais escritas no pós-colonialismo, está relacionada à questão do poder. É a luta pelos direitos, por uma cultura da não discriminação. Porém, as feministas pós-coloniais sabem que, enquanto o poder estiver exclusivamente em mãos masculinas, a mulher continuará à margem, subjugada, sem rosto e voz. Escrevem para dar rosto e voz a uma parcela da população discriminada. Assim, o melhor caminho para eliminar a distância entre o feminino e o masculino é permitir às mulheres o acesso ao poder porque, somente dessa maneira, as mulheres podem competir de igual para igual no próprio jogo masculino.

Bibliografia

Bellini, Giuseppe, 1986, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Castalia, p. 319.

Campos, Maria Consuelo Cunha, 1995. «Cânone e literatura». *Revista QFWFQ*. Rio de Janeiro, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, pp. 47-64.

Chamberlaim, Lori, 1992, «Gender and the metaphorics of translation». In: Lawrence, Venuti, *Rethinking translation-discourse, subjectivity, ideology*, Londres/ Canadá/ USA, Routeledge, pp. 57-74.

Chatterjee, Partha, 1994, «The nation and its women & Women and the nation». In: *The nations and its fragments: colonial and postcolonial history.* Princeton, Princeton Univ.Press, pp. 116- 57.

Esquivel, Laura, 1994, *Como agua para chocolate,* Estados Unidos da América, Anchor Books.

Glantz, Margo, 1995, «Criadas, malinches ¿esclavas?: algunas modalidades de escritura en la reciente narrativa mexicana». In: A. Pizarro (coord.), *América Latina: palavra, literatura e cultura,* São Paulo, Memorial da América Latina/Editora da Unicamp, v.3: *Vanguarda e modernidade,* pp. 603-20.

Grosz, Elizabeth, 1990, «Criticism, feminism, and the institution». In: Sarah Harasym (ed.), *The postcolonial critic interviews, strategies, dialogues,* N.Y., Routledge, pp. 1- 15.

Higonnet, Margaret R., 1995, «Comparative literature on the feminist edge». In: Ch. Bernheimer (ed.), *Comparative literature in the edge of multiculturalism,* Baltimore, John Hopkins UP, pp. 155- 64.

Kandiyoti, Deniz, 1994, «Identity and its discontents: women and the nation». In: P. Willians y L. Chrisman (eds.), *Colonial discourse and the postcolonial theory: a reader,* N. York, Columbia UP, 1994. pp. 376-91.

Mohanty, Chandra Talpade, 1994, «Under Western eyes: feminist scholarship and colonial discourses». In: P. Willians y L. Chrisman (eds.), *Colonial discourse and the postcolonial theory: a reader,* N. York, Columbia UP, pp.196- 219.

Oviedo, José Miguel, 1995, *Historia de la literatura hispanoamericana. 1. De los orígenes a la emancipación,* Madrid, Alianza.

Petersen, Kirsten Holst, 1995, «First things first problems of a feminist approach to african literature». In: Bill Ashcroft, Garreth Griffit y Helen Tiffin, *The postcolonial reader,* Londres, Routledge, pp. 251-4.

Pizarro, Ana, 1995, «Vanguardia y modernidad en el discurso cultural». In: A. Pizarro (coord.), *América Latina: palavra, literatura e cultura,* São Paulo, Memorial da América Latina/Editora da Unicamp, v.3: *Vanguarda e modernidade.* pp. 19-28.

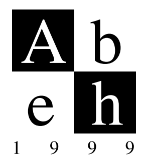
Reis, Roberto, 1992, «Cânon». In: J. L. Jobim, (ed.), *Palavras da crítica,* Rio de Janeiro, Imago, pp. 65-92.

Silveira, Leonardo Augusto da, 1996, «Cânone e poder», *Revista QFWFQ,* Rio de Janeiro, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, pp. 30-66.

Suleri, Sara, 1994, «Woman skin deep: feminism and the postcolonial condition». In: P. Willians y L. Chrisman (eds.), *Colonial discourse and the postcolonial theory a reader,* N.York, Columbia UP, pp. 244-56.

Valdés, Adriana, 1993, «El espacio literario de la mujer en la colonia». In: A. Pizarro (coord.), *América Latina: palavra, literatura e cultura,* São Paulo, Memorial da América Latina/Editora da Unicamp, v.1: *A situação colonial.* pp. 467-85.

Ana Cristina dos Santos
Universidade Federal de Rio de Janeiro/Ejército Brasileño



Anuario brasileño de estudios hispánicos, 9 (1999), 129-136. ISSN 0103-8893

Bioy Casares o la imaginación razonada

Alfredo Cordiviola

En *La curiosidad impertinente,* colección de entrevistas con narradores argentinos llevadas a cabo por Guillermo Saavedra, el autor presenta a Adolfo Bioy Casares de la siguiente manera:

> Nacido en Buenos Aires en 1914, Adolfo Bioy Casares es, fatalmente, el autor de *La invención de Morel* (1940), el amigo de Borges y el esposo de Silvina Ocampo, el miembro reticente del círculo aúlico de la revista *Sur,* el niño bien nacido en el seno de una familia de hacendados y el amante impenitente (…) De su relación con Silvina Ocampo, su declarado donjuanismo y su anacrónica condición de niño rico, Bioy ha sacado el mejor partido: convertirlos en una literatura que incluye las tramas perfectas, un finísimo oído para el lenguaje de los argentinos, la desmesura, el detalle donde parece latir la verdad y una imaginación sin igual en la literatura de lengua española de este siglo (Saavedra, 1993: 11).

La presentación de Saavedra ha sabido distinguir algunas de las virtudes que hacen de Bioy una figura preeminente en el contexto de las letras contemporáneas: la habilidad para estilizar o parodiar discursos sociales, la articulación cuidadosa de tramas, la desmesurada depuración de su tono, la sorpresa y el detalle como elementos fundantes de la máquina narrativa, el protagonismo de una imaginación que postula las leyes de lo verosímil para después explotarlas como si fuesen formas supremas de la extravagancia. En las páginas que siguen, no pretendo referirme a todos estos aspectos de la prosa de

Bioy (ni a otros, que Saavedra omite); habré, en cambio, de detenerme en esa «imaginación sin igual», en los modos en que esa imaginación opera en su escritura y en uno de sus cuentos en particular, «Los milagros no se recuperan» (Bioy Casares, 1988:376-385), publicado en 1967 en su obra *El gran Serafín*.

En el prólogo a la *Antología de la literatura fantástica* editada en 1940 por Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, Bioy presenta un catálogo de argumentos fantásticos que, por su carácter arbitrario y conjetural, recuerda más bien a aquella enciclopedia china de la que Foucault[1] supo extraer tanto provecho. Bioy comienza enumerando los argumentos «en que aparecen fantasmas», prosigue con «Viajes en el tiempo», «Los Tres Deseos», «Con acción que sigue en el infierno», «Con personaje soñado», «Con metamorfosis», «Acciones paralelas que obran por analogía», «Tema de la inmortalidad», «Cuentos y novelas de Kafka», para concluir con «Vampiros y castillos» cuyo paso por la literatura, nos dice, «no ha sido feliz» (Borges, 1996:9). Si bien no sirven como introducción a la lectura, las enumeraciones de Bioy nos distraen. No ofrecen un puente rumbo a las páginas que siguen, ni una luz para orientarnos entre las fábulas; antes bien, evidencian, con el rigor de la parodia, que en literatura fantástica, toda tentativa de clasificación supone ya una ejercitación en lo fantástico. El prólogo, lejos de explicar o de dar pistas interpretativas, funciona como interpolación, como cuerpo extraño, como eso que, por estar antes del logos, no está en ningún lugar. O, quizás más allá de toda pista, sirva de espejo, o en todo caso de doble. Esta enumeración, lector —parece decirnos— es tan extraña como las historias que a continuación leerás, tan extraña como el mundo en que tú vives.

Silvina, Borges y Bioy nos han acostumbrado a esta clase de operaciones (aunque mejor sería decir: nos han acostumbrado a desacostumbrarnos). En las páginas en blanco de *An Experiment with Time* escriben una serie de preceptos relativos a eso que «en literatura hay que evitar». Pero esta heterogénea «lista de prohibiciones» no expresa ninguna *ars poetica*, ningún decálogo en el cual el aprendiz de escritor venga a aprender las mañas del oficio. Inútil procurar el lazo entre *magister* y *iuuenis*, entre aquél que posse el conocimiento y aquél lector/receptor ansioso por recibirlo; inútil entender esa lista como saber transmisible, como producto de la decantación de experiencias personales depuradas por la reflexión y la madurez. Inútil suponer que habremos de depararnos con tonos doctorales, con imperativos estéticos, con paternales consejos. Al contrario, se trata de una lista de paradojas e imposibilidades, capaz de frustrar a todo alumno esperanzado. Las generalizaciones no remiten a una normativa como fundamento último, sino a una proliferación indefinida que descoloca y suspende aquella categoría tan cara a las poéticas, lo útil. Los autores recomiendan, por ejemplo, evitar:

«—Las curiosidades y paradojas psicológicas; homicidas por benevolencia, suicidas por contento. ¿Quién ignora que psicológicamente todo es posible? (…)

—En el desarrollo de la trama, vanidosos juegos con el tiempo y con el espacio. Faulkner, Priestley, Borges, Bioy, etcétera.(…)

—Poemas, situaciones, personajes con los que se identifica el lector (…)

—La enumeración caótica.

—La riqueza de vocabulario. Cualquier palabra a que se recurre como sinónimo. Inversamente, *le mot juste*. Todo afán de precisión. (…)

1. Ver el célebre ensayo de Michel Foucault Las palabras y las cosas.

—Novelas en que la trama guarda algún paralelismo con la de otro libro. Ulises de Joyce. (…)

—la expectativa. Lo patético y lo erótico en novelas de amor; los enigmas y la muerte en novelas policiales; los fantasmas en novelas fantásticas.

—La vanidad, la modestia, la pederastia, la falta de pederastia, el suicidio.»(Bioy, 1988:581)

Estos ejemplos que acabamos de mencionar (la enumeración de argumentos, la lista de prohibiciones) facilitan algunas inferencias. No es infrecuente definir la literatura fantástica (el género que de manera programáticamente vaga se suele llamar de ese modo) como aquella en que lo imposible irrumpe sin previo aviso en las aguas calmas de lo posible. Así, lo posible sería sintetizar algunos argumentos a modo de prólogo, o sugerir algunas normas textuales a modo de indicación pedagógica. Pero Bioy elige otro camino, y sitúa lo fantástico no en este o en aquel argumento, no en esta o en aquella prescripción, sino en la lógica misma que articula todo proyecto enumerativo; la lógica que, en este caso, estaría por detrás de un esbozo introductorio, o de un manual de instrucciones. Es en esa lógica donde estaría lo fantástico para Bioy, en su desconcertante condición de ser imposible y al mismo tiempo real. Una lógica que es no realmente imposible, sino imposiblemente real.

Lewis Carroll, y las lecturas deleuzianas de Carroll,[2] nos enseñaron a pensar lo fantástico como una construcción sistemática de lo imposible. Cuando la incrédula Alicia dice en *Through the Looking-glass* «One *can't* believe impossible things», la Reina responde: «I daresay you haven't had much practice. When I was your age, I always did it for half-an-hour a day. Why, sometimes I've believed as many as six impossible things before breakfast» (Carroll, 1982:184). Lo fantástico obedecería así a un método, pero a un método de choque, que embate contra los presupuestos lógicos de lo real. Este embate somete a lo real a una percepción diferenciada, dentro de la cual los adjetivos «posible» e «imposible» o bien se han transformado en sinónimos o bien han perdido ya toda referencialidad para sólo denotar ausencias. Y ausencia aquí no equivale a falta; no se trata de una falta de sentido, ni de una falta del entendimiento, sino de una *suspensión* del sentido y del entendimiento, una suspensión distraída, como la de quien se encuentra *ausente*. Así, la literatura fantástica parecería requerir de un lector ausente para completarse, un lector que estuviese necesariamente suspendido entre la convicción y la desconfianza, entre el reconocimiento y la vacilación, entre el estupor y el paso en falso. Si lo real es aquello que mediante pactos se considera real, entonces la literatura fantástica tendría una misión que cumplir: mostrar que tales pactos son eventuales, extraños en sí, y sujetos a renegociaciones constantes. Es decir, revelar que tales pactos, que construyen y confirman nuestras realidades, de alguna manera son, ellos también, fantásticos.

Máquinas, situaciones, argumentos fantásticos, que ningún prologuista desdeñaría, no faltan en Bioy: la máquina de imágenes en *La invención de Morel*, los pasajes entre mundos y tiempos paralelos («La trama celeste», «El atajo», *El sueño de los héroes*), las mudanzas extraordinarias (el hombre diminuto en «La sierva ajena», el alma de una mujer transferida a un perro que después se pierde, en «Dormir al sol»), los avatares del doble en «Máscaras venecianas». Son «argumentos» en todos los sentidos de la palabra; son, como para Walter Benjamin, el proverbio, la ruina de una historia, una simplificación,

2. Ver Lógica del Sentido de Gilles Deleuze.

un residuo. Pero a la vez una disputa, un alegato, un «razonamiento empleado para demostrar una proposición» como el diccionario define «argumento». Pues no se trata solamente de sorprender al lector mediante la imposición de situaciones esdrújulas, mas de elaborar un elogio a las posibilidades de la fantasía. Fantasía entendida como una imaginación que se torna rigurosa y verosímil «a fuerza de sintaxis», como el camino que conduce a «obras de imaginación razonada», según supo ver Borges en su prólogo a *La invención de Morel* (Bioy, 1988: 14). Fantasía como fundamento de un método de estudio del mundo que sin embargo no persigue ningún fin, ninguna conclusión, ningún corolario, salvo quizás el de servir como pasaje, como zona de tránsito hacia otras y otras fantasías, hacia otras y otras realidades percibidas siempre en clave fantástica. Como diría José Bianco en «Extravagancias cotidianas» al respecto de Silvina Ocampo, se trata de una fantasía que, «en lugar de alejarnos, nos aproxima a las cosas reales y nos interna en ese segundo plano que los años, la costumbre y los prejuicios parecían haber ocultado definitivamente a nuestros ojos. (Bianco, 1999)»

La cita de Bianco, con todo, de alguna forma remite a un fondo de verdad, a un conflicto entre apariencias y esencias. La literatura sería ese trabajo que muestra el mundo tal como el mundo es, ese trabajo que a través de artificios se propone ir más allá de todo artificio y así logra, como el detective en una novela policiaca, aclarar el misterio, colocar cada cosa en su sitio, o al menos cada cosa en su *verdadero* sitio. Las fantasías de Bioy, en cambio, no nos internan sólo en «un segundo plano» de lo real, porque hablar de un segundo plano supone postular un hipotético punto de llegada, un desciframiento (parcial o total) del misterio, una mirada que rasga velos (aquellos interpuestos por «los años, la costumbre, los prejuicios») para revelar alguna verdad oculta y trascendente. Bioy no parece buscar plenitudes, de saberes últimos sobre los cuales la literatura podría arrojar alguna luz . Sus fantasías colocan al lector en permanente estado de indefinición. La epifanía, el milagro, la revelación pueden ocurrir, pero literalmente no conducen a ninguna parte, no nos dejan en ninguna tierra firme. Epifanías y milagros (de los tantos que aparecen en los relatos de Bioy) son iluminadores sólo a medias, y corren el riesgo de parecerse a un malentendido, a una esperanza vana, o a un error de apreciación. Como vía de conocimiento son inútiles, o incompletos, quizás porque no puedan ser del todo recuperados por el sentido o por la verdad. En aquel segundo plano que Bianco menciona, toda revelación, todo instante encontraría su casa, toda esencia sería confrontada consigo misma, ya libre de máscaras. Las obras de imaginación razonada de Bioy parecen negarle ese privilegio a la literatura. No enseñan el camino que lleva del sentido literal al sentido oculto, porque en ellas no hay sentidos ocultos, o porque todos lo son, y porque además descreen de toda anagogía. Si tienen alguna lección para dar es ésta: las palabras no aportan certezas ni atisbos de un referente pleno; los milagros nunca se recuperan.

En «Los milagros no se recuperan» se entrelazan las coincidencias, los viajes y las historias. Dos antiguos conocidos se encuentran casualmente frente a la estación Constitución. Uno se dirije a Las Flores, el otro a Coronel Pringles. «Por un increíble error» que comparten, ambos han llegado mucho antes del horario de partida de sus respectivos trenes. Durante la espera, deciden no sair a una confitería, donde cada uno de ellos habrá de contar una historia. Dos historias de viajes.

Como se sabe, lo fantástico nunca ha estado divorciado del relato de viajes, donde ha producido algunos de sus mejores frutos. Y, para ilustrar esta perdurable asociación, no será necesario recurrir a las exageraciones de Marco Polo, a las extravagantes geografí-

as de Sir John Mandeville ni a las candorosas apreciaciones de Colón, que dijo haber encontrado una sirena. En pleno siglo XIX, el célebre Richard Burton, disfrazado de árabe, ejercía en Alejandría la medicina; sus armas en la batalla contra el dolor eran ungüentos, oraciones y espejos mágicos. Por esas épocas, el no menos célebre Domingo F. Sarmiento, en viaje a Francia, divisa entre la multitud un fantasma, que después resulta ser Alexandre Dumas. Décadas más tarde, Claude Lévi-Strauss, en sus viajes por los tristes trópicos brasileños, se transformaba en observador atento de fantasmagorías: las líneas telegráficas del Marechal Rondon clavadas en el inverosímil paisaje, las precozmente arruinadas y ya difuntas construcciones de Goiânia.

«El viajero desarrolla otra personalidad. La de viajero» escribe Bioy en alguna de sus cartas enviadas desde Europa y recogidas en *En viaje* (1967). Viajero es aquel que se encuentra en situación inestable. Transita por otras realidades, que a veces lo obligan a elaborar ficciones múltiples: ficción de un Yo desplazado, ficción de un referente entrevisto al pasar, ficción de un aquí y ahora que la memoria subvierte, ficción de un relato que se construye entre lo visto y lo imaginado. Lejos de las victorianas hazañas de un Burton, o de los antropológicos desvelos de un Lévi-Strauss, el narrador de «Los milagros no se recuperan» y su coincidente amigo Greve son sólo viajeros modestos. Al encontrarse están a punto de emprender viajes cortos, de algunas horas, por la provincia de Buenos Aires; en las historias que se cuentan en su momento, atraviesan el Atlántico, pero como meros turistas. Aun así (o justamente por eso) están sujetos a los vaivenes de la ilusión y a las efímeras consolaciones de una revelación siempre anunciada y siempre diferida.

El cuento refracta a su modo los vínculos que las invenciones de Bioy crean entre la literatura y el lector. Cada uno de sus dos personajes, al transformarse en narrador, va tramando en su relato lo imposiblemente real. Cada uno de sus personajes, al transformarse en receptor, está como ausente, preso en las distracciones de una charla de confitería, y pensando ya en su propia historia.

La primera de esas historias, «el episodio de la multiplicación de Somerset Maugham», le da otra vuelta de tuerca al tema del doble. Transcurre en un barco que atraviesa el océano, y, según nos revela Bioy en sus notas autobiográficas, «se basa en un hecho real. «Cuando viajé, en 1949, entre Nueva York y Southampton, en el Queen Mary, viajaban en ese barco Somerset Maugham y una o dos personas idénticas a él. En la rada de Cherburgo pude ver a uno de ellos en la lancha que llevaba pasajeros al puerto y en el barco a otro» (Bioy, 1988:456). En el relato, el narrador, que en la lista de pasajeros se reconoce, «tras alguna duda» como «Cesares, Mr. Adolfo B.» encuentra en esa misma lista a un tal «Maugham, mister William Somerset». Mientras que el nombre del narrador induce al menos a dos equívocos (la trampa de la errata, la trampa de una primera persona en pacto autobiográfico), el del famoso novelista no parece dejar lugar a dudas. Queda establecida la primera de las coincidencias: viajar (por suerte) en el mismo barco que Maugham. Con ellos viaja «una señora criolla», que da el tono satírico a todo el relato. Es ella la que se obstina en servir de mediadora entre el autor consagrado, universal, y el autor emergente, periférico (no coloco estos cuatro adjetivos entre comillas para no incurrir en obviedades). El consagrado escritor, sin embargo, «como si viajara oculto en su camarote», no aparece. Hasta que el narrador y la señora , al ver a un anciano «sentado en un sillón de cuero, frente a una fotografía de principitos de la casa real británica, arropado como Phileas Fogg para emprender la vuelta al mundo en ochenta días» (Bioy, 1988:378), al fin lo reconocen. Segunda coincidencia, que sin em-

bargo obedece esta vez a un azar ya calculado por la obstinación: encontrarlo «en un piso intermedio, en un lugar lúgubre». Pero esa anagnórisis resulta ilusoria, pues el anciano, tras escuchar con perplejidad y paciencia comentarios elogiosos sobre «sus» obras *Cakes and Ale* y *A Writer's Note-Book* se identifica como un mero «coronel retirado». Ésa no sería la última de las «inútiles coincidencias» que marcan el relato. A la hora del desembarque, tanto el narrador como la inepta señora creen otra vez divisar «por un incomprensible espejismo del agua», al mismo tiempo «dos ejemplares, por así decirlo, de Somerset Maugham» (Bioy, 1988:379). El reconocimiento no se cumple, y el relato acaba en ese punto, postulando la existencia de dos o de tres Somerset Maugham, todos idénticos, copias fieles de una fotografía del escritor que sirve a la vez como evidencia y como engaño. Como en *La invención de Morel*, la multiplicación de la imagen deshace los límites entre original y copia: Somerset Maugham no existe, Somerset Maugham está en todas partes.

«Eso es todo» concluye el narrador con laconismo sincero, y sin añadir explicaciones. «¿Te defraudé? ¿Esperabas una explicación para un misterio?» pregunta, como corolario (Bioy, 1988:380). «No sé qué esperaba» responde Greve, que de hecho parece decepcionado. Es el lector que aspiraba a darle una (al menos una) explicación al mundo, y que, ante la imposiblidad de lograrlo, transforma su decepción en motivo para seguir contando. Así, se convierte ahora en narrador. Pero su función no será la de cerrar un círculo que había quedado abierto, ni la de completar una ausencia de sentido, sino todo lo contrario. Su relato, también puntuado por las coincidencias y las multiplicaciones, habrá de darle *otro* sentido, más extremo, a lo imposiblemente real.

Su relato es pesaroso (no satírico como el anterior) y narra una pérdida, o varias. Por así decirlo, es una historia de amor con dos personajes, Carmen Silveyra, una joven «parecida a Louise Brooks» , y Greve. Los amantes son, también ellos, viajeros: cultivan el hábito de la escapada . Una de ellas los lleva de Constitución (la misma estación que sirve de marco a todo el cuento) a Mar del Plata, donde pasarán unos días que podrían haberse transformado en temporada, de no haber sido por la negativa de Greve, que decide regresar. Ese retorno conduce a otra partida, también rumbo al sur, esta vez a Usuhaia, esta vez sin Carmen. Al regresar, Carmen está muerta, y a Greve le toca reconocer el cadáver.

«Verla muerta» (afirmará después, al relatar los hechos) «me desconcertó menos que el pensamiento de que después no la vería nunca. Lo increíble de la muerte es que la gente desaparezca.» (Bioy, 1988:384)

Con el tiempo, Greve continuará sus viajes. Como un Phileas Fogg desganado, emprende la vuelta al mundo. Pero éste es un viajero a quien la pérdida ha transformado en errante. No viaja para distraerse, como los turistas abocados a completar el *Grand Tour* planetario. Al rememorar en la confitería sus andanzas, confiesa que «El mundo era extraordinario, pero yo lo miraba sin ganas. No imagines que estaba demasiado triste; indiferente nomás. El turista se saca a pasear; para eso hay que tener, siquiera, ilusiones» (Bioy, 1988:385). En uno de sus aforismos de *Diario y fantasía* Bioy (1988:599) escribirá «que los viajes nos deparan la revelación de que la vida es mientras tanto». El mientras tanto de Greve turista devuelve sólo la sospecha «de la irrealidad del todo, del tiempo y de mí mismo» (Bioy, 1988:385). Sospecha que otra coincidencia, la última de una serie, viene a confirmar. En uno de sus tantos transbordos, en un aeropuerto (lugar alejado por excelencia, el lugar que se parece a todos los lugares), encuentra, entre la multitud, a Carmen. No existe la posibilidad de que se trate de una inesperada semejanza.

No hay parecido físico en juego; hay una identidad que se reconoce y se completa. A diferencia de Somerset Maugham, que está en varias partes y en ninguna, Carmen está «lindísima» como antes, una y la misma, y es tan real (o tan imposiblemente real) como cualquiera de los otros individuos que circulan por el aeropuerto. Pero el reconocimiento (firme, incuestionable) no cierra el círculo, ni repone la pérdida; cada uno sigue su camino, sin que vuelvan a verse jamás.

En el episodio de Somerset Maugham, lo fantástico obedecía a una contigüidad temporal de lo mismo; se trataba de uno que estaba *al mismo tiempo* en varios lugares, de uno que era muchas réplicas. En el de Carmen, lo fantástico se define en una trans-temporalidad que, obrando como por coincidencia, evoca el retorno de lo mismo, y que por lo tanto ignora el carácter irreversible de la muerte. En el clausurado mundo de un barco existen varios Somerset Maugham; en el desencantado mundo que en los aeropuertos se torna simulacro, existen varios otros mundos. Aquellos que han muerto, o se han ausentado, en uno de esos mundos, pueden estar vivos y presentes en otros. Son mundos contiguos, pero inaccesibles, salvo por coincidencia o accidente. El tema, que no es ajeno al pensamiento de Louis Auguste Blanqui, se hace recurrente en la obra de Bioy: los lectores recordarán, entre otros, sus cuentos «El atajo» y «La trama celeste».

Con el fin de este segundo relato se cierra el cuento, sin explicaciones, con esa sobriedad concisa que Walter Benjamin, en su ensayo «El narrador» (Benjamin, 1986: 195), descubre en una de las historias de Heródoto. La historia ya ha sido citada muchas veces. Un rey, al ser capturado, asiste inmutable al tormento de sus hijos, pero se desespera al reconocer, en la fila de los prisioneros, a uno de sus esclavos, un viejo desválido. Benjamin señala que la narración ha mantenido en el tiempo intactas sus virtudes (como las semillas de trigo preservadas en las cámaras de las pirámides) por no haberse entregado totalmente, por no haber explicado por qué el rey primero contiene para luego expresar —*fuera de tiempo* tal vez— su desesperación. En lo no dicho reside el poder que le permite hasta el día de hoy «provocar admiración y reflexiones». Ese poder habrá de ser el que asegure la multiplicación del relato. «Relatar historias es el arte de saber seguir contándolas», nos dice Benjamin (1986:196). O también el arte de razonar con la imaginación, de imaginar razones Los dos narradores de «Los milagros no se recuperan», y Bioy con ellos, dominan bien ese arte. Como distraídos, siguen contándose sus historias en otros mundos, en otras confiterías, en otra estación Constitución, o acaso en la misma.

Bibliografía

Benjamin, Walter, 1986, «El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskov», en *Sobre el programa de la filosofía futura,* Caracas, Planeta Agostini, pp. 189-212.

Bianco, José, 1999, «Extravagancias cotidianas», *Clarín (versión on-line),* Suplemento Cultura y nación, Buenos Aires, 16 de mayo.

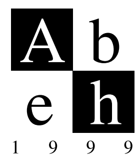
Bioy Casares, Adolfo, 1988, *La invención y la trama. Una antología.* Selección, introducción y notas de Marcelo Pichon Rivière, México, Fondo de Cultura Económica.

Bioy Casares, Adolfo, 1996, *En viaje (1967),* Buenos Aires, Grupo Editorial Norma.

Borges, Jorge Luis; Bioy Casares Adolfo; Ocampo, Silvina, 1996, *Antología de la literatura fantástica,* decimosegunda edición, Buenos Aires. Editorial Sudamericana.

Carroll, Lewis, 1982, *The Complete Works of Lewis Carroll,* Londres, Penguin Books.
Deleuze, Gilles, 1974, *Lógica do Sentido,* São Paulo, Perspectiva.
Foucault, Michel, 1982, *Las palabras y las cosas,* Caracas, Planeta Agostini.
Lévi-Strauss, Claude, 1986, *Tristes trópicos*, Lisboa, Edições 70.
Saavedra, Guillermo, 1993, *La curiosidad impertinente. Entrevistas con narradores argentinos*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.

Alfredo Cordiviola
Universidade Federal de Pernambuco



Anuario brasileño de estudios hispánicos, 9 (1999), 137-145. ISSN 0103-8893

Escenas de *Pedro Páramo.* Un drama a la mexicana

Rafael Camorlinga Alcarez

Introducción

Pedro Páramo es la novela escrita por Juan Rulfo (México 1928-1986), que con ese libro de exiguo tamaño (150 páginas) y otro de cuentos, *El llano en llamas,* del mismo porte, se consagró como uno de los escritores de Nuestra América. Su narrativa, a diferencia de la de algunos congéneres suyos, se destaca por el laconismo y sobriedad. A través de algunas escenas de dicha novela, en este trabajo se pondrán de manifiesto los aspectos más sobresalientes de la ficción de Rulfo, así como algunos rasgos culturales del México que la inspiró.

El escritor jaliciense no vivió personalmente el movimiento revolucionario que sacudió a México en la segunda década del presente siglo; experimentó, no obstante, las turbulencias del periodo posrevolucionario. Sufrió también las coletazos de un movimiento de cuño religioso, «la revolución cristera», que surgió una década después de la Revolución y que tuvo como epicentro exactamente la región en que vivían los Rulfo. Algunos miembros de la familia fueron víctimas de la violencia revolucionaria. Esos hechos dolorosos dejaron huellas indelebles en el escritor y por consiguiente en sus escritos.

Se especula sobre la razón por la que Rulfo enmudeció desde la publicación de *Pedro Páramo* hasta su muerte, o sea, un lapso de treinta años. Paradójicamente, su prestigio aumentaba «con cada libro que no escribía» (Donoso 1998, p. 74). Ahora bien, una obra

de proporciones tan modestas cuenta ya con una una biografía de cientos de títulos entre artículos y monografías.[1]

Entre los lectores de Rulfo sobresalen Borges y García Márquez, que dedican sendas loas al pionero de la «nueva novela latinoamericana». El crítico brasileño Davi Arrigucci Jr. (1967) observa: *é possível fazer grande literatura com muito ou com pouco.* Y cita como ejemplo de lo primero a Guimarães Rosa, y de lo segundo a Juan Rulfo, caracterizado por la *pobreza e brevidade* (p. 167). Esa parquedad, sin embargo, tiene una finalidad: estimular la cooperación del lector —*escribo poco, por tu mucho entender.*

1. Un viaje a Comala

No hay unanimidad entre los críticos respecto al tema de *Pedro Páramo.*[2] Sin embargo, hay suficiente evidencia para proponer el siguiente:

> Juan Preciado llega a Comala en busca de su padre, Pedro Páramo. Cumple así la promesa hecha a la madre, estando ésta a punto de morir.

El punto de partida de esa «Odisea a la mexicana», de la vuelta de un hijo pródigo *sui generis* (que no va a pedir perdón sino a ajustar cuentas con su padre), es una promesa.

> Y, lo prometido es deuda; aún más, es una verdadera «manda».[3]

Juan Preciado se hace al camino. Lo encontramos al aproximarse a Comala, pueblo perdido en algún lugar imaginario de Centro Oeste mexicano. Este es el escenario de los acontecimientos narrados en *Pedro Páramo,* en una época que corresponde a la primera mitad del presente siglo. La crítica se pregunta sobre la posible relación entre la Comala ficticia del escritor y la real, municipio del estado de Colima, a unos 20 km de la capital del estado. La coincidencia es tan solo verbal. El nombre fue escogido por referencia al *comal,* utensilio de arcilla o metal, de forma plana y redonda, usado para cocer las *tortillas*.[4] La Comala de Rulfo es el comal que asa a sus moradores. ¡Tanto es el calor de la región!

La novela comienza con el aparente monólogo del caminante que se aproxima al poblado y que declara el propósito de su viaje:

> —Vine a Comala porque me dijeron que aquí vivía mi padre, un tal Pedro Páramo…

1. Revista Iberoamericana Nº 86, Enero-marzo 1974. *Hacia una bibliografia de y sobre Juan Rulfo,* pág. 135-171. Entre comentarios, traducciones y reseñas solo esta bibliografía incluye 517 títulos.

2. «¿Cuál es el argumento de Pedro Páramo? — En el sentido clásico de la palabra la novela no tiene argumento». R. Xirau, *Crisis del Realismo,* in: América Latina en su Literatura. UNESCO. Siglo XXI, 1972, p. 200.

3. En México «manda» es una promesa o voto hecha a Dios, a la Virgen o a un Santo.

4. En el cuento *El llano en llamas* se encuentra *comal* en sentido metafórico: «Así, nos han dado la tierra. Y en este *comal* (énfasis mío) acalorado quieren que sembremos semillas de algo». (J. Rulfo. *El llano en llamas.* FCE, México, 1992, p. 13).

Poco después aparece un arriero que va en la misma dirección atrás de sus burros. Entonces tiene lugar el siguiente diálogo entre el advenedizo y el lugareño:

> —*¿Cómo dice usted que se llama el pueblo que se ve allá abajo?*
> —Comala, señor.
> —*¿Está seguro de que ya es Comala?*
> —Seguro, señor.
> —*¿Y por qué se ve esto tan triste?*
> —Son los tiempos, señor.

El diálogo prosigue, entrecortado por silencios prolongados, colmados con las cavilaciones de los interlocutores:

> —*¿Y a qué va Ud. a Comala, si se puede saber?*
> —Voy a ver a mi padre.
> Silencio prolongado…
> —*Bonita fiesta le va a armar… Sea Ud. quien sea, se alegrará de verlo.*
> Pausa…
> —*¿Y qué trazas tiene su padre, si se puede saber?*
> —No lo conozco… Sólo sé que se llama Pedro Páramo.
> —*¡Ah! vaya.*
> —Sí, así me dijeron que se llamaba.
> —*¡Ah!…* (silencio).
> —*… Yo también soy hijo de Pedro Páramo.*

Nótese la ausencia de emoción por parte del arriero, el tiempo que deja transcurrir antes de responder, la total indiferencia con que informa al interlocutor. La reacción de parte del medio hermano recién llegado no es menos fría. Todo continua absolutamente igual; el tratamiento sigue siendo de de «Usted». La vista se desvía hacia una bandada de cuervos que levantan el vuelo. Y después se ponen a hablar del tiempo.

Pasados algunos instantes (segundos, minutos, horas?), Juan Preciado, el desconocido que acaba de llegar, vuelve a la carga con una pregunta enigmática y provocadora, tanto que tuvo que insistir para obtener la respuesta:

> —¿Conoce Ud. a Pedro Páramo?
> —¿Quién es él?
> —*Un rencor vivo…*

Esa es la respuesta de ese otro hijo de Páramo. Y al describir lacónicamente al padre de ambos, «dio un pajuelazo contra los burros, sin necesidad, ya que los burros iban mucho más adelante de nosotros, encarrerados por la bajada». ¿Por qué esse chicotazo inútil, ese gesto violento?

Mediante el diálogo entrecortado nos enteramos de quién es Pedro Páramo: sus inmensas propiedades en tierras, ganado y seres humanos —las mujeres formando su harén, los hombres, su servidumbre. En un dado momento el informante observa:

> El caso es que nuestras madres nos malparieron en un petate aunque éramos hijos de Pedro Páramo. Y lo más chistoso es que él nos llevó a bautizar (p. 11).

Mientras tanto se divisan ya las primeras casas del pueblo. Entonces el visitante comenta:

> *… parece esto tan solo, como si estuviera abandonado. Parece que no lo habita nadie.*
> —No es que lo parezca. Así es. Aquí no vive nadie.
> —*¿Y Pedro Páramo?*
> —Pedro Páramo murió hace muchos años.

Las expectativas del lector quedan tan frustradas como las de Juan Preciado. ¿Cómo sería el encuentro entre padre e hijo? ¿Algo semejante, tal vez, a lo narrado en la parábola del hijo pródigo del evangelista Lucas (15 11-24)? Nada de eso. Pedro Páramo es tan solo un fantasma cuya biografía será reconstruida con los recuerdos de sus víctimas y cómplices, que a su vez viven una vida de fantasmas en el inmenso cementerio que es Comala.

Selecciono a continuación dos episodios que revelan las dos facetas de la personalidad de Pedro Páramo. El primero se refiere a un conflicto de linderos, resuelto por el cacique de manera muy suya. El segundo es el gran amor de quien pareciera privado de todo sentimiento humano.

a. El caso Alderete

Pedro Páramo hereda, a la muerte de su padre Lucas, la *Media Luna*, hacienda en virtual bancarrota. Tan luego toma las riendas en sus manos el joven heredero, llama al mayordomo, Fulgor Sedano, quien lo informa de las enormes deudas y de lo poquísimo que hay para pagarlas, amén de un problema sobre los límites de las propiedades con el vecino Toribio Alderete. La deuda mayor y más urgente es la contraída con las hermanas Preciado, una de las cuales, Dolores, vive en Comala. Solución: pedir la mano de la Lola, y cuanto antes. Sin olvidar que el casamiento ha de ser en régimen de bienes mancomunados.

El problema de linderos se resolverá con la misma expedición. Toribio Alderete cercó su propiedad, que limita com las tierras de la Media Luna. Él procedió legalmente, como lo reconoce el mismo capataz de Páramo. Pero quien manda ahora en la hacienda ya no es Don Lucas sino Don Pedro Páramo; y éste declara con todas las palabras: *la ley de ahora en adelante la vamos a hacer nosotros (léase: yo)* (p. 53). Para esto el hacendado cuenta con el apoyo «legal» del licenciado Gerardo.

La cerca de Alderete será derribada, por la buena o por la mala. Por la buena no lo será porque Alderene no cede en lo que es suyo; tampoco es hombre que se asusta fácilmente. Páramo, sin embargo, no admite cortapisas de ninguna clase. Toribio Alderete, que se atrevió a contrariar sus pretenciones, será ejecutado con refinamiento de sadismo: es ahorcado en un cuarto de la posada de Eduviges. La habitación es sellada y el cuerpo queda colgado, insepulto para que el alma vague indefinidamente sin descanso. La venganza de P. Páramo trasciende los límites del aquí y del ahora.

b. Susana San Juan

Pedro Páramo, hombre dos veces piedra,[5] tiene no obstante, un resquicio de humanidad que lo redime, al menos parcialmente, de su proceder inhumano: el amor por Susana San Juan. Ella es la única que sobresale, como flor señera en un paisaje muerto y mortífiero. Cual su belleza es también su personalidad. El mismo Rulfo admite haber exagerado; en la redacción original de la novela Susana ocupaba más de la mitad del texto. La solución fue podar (A. de Rulfo – J. de Báez – orgs. – 1995).

Lo que conocemos sobre esa Venus del páramo mexicano no es mediante la información directa o por una minuciosa prosopografía; es más bien mediante el efecto devastador que su belleza ocasiona. Ella, involuntariamente, pone a prueba la castidad del Padre Rentería.[6] Por ella P. Páramo está dispuesto a matar e incluso a morir. *El amor es fuerte como la muerte* (Cant. 8, 6). La ausencia de Susana provoca una nostalgia que se manifiesta en un lirismo fuera de lo común:

> Pensaba en ti, Susana. En las lomas verdes. Cuando volávamos papalotes en la época del aire. Oíamos allá abajo el rumor viviente del pueblo… El aire nos hacía reír; juntaba la mirada de nuestros ojos… Tus labios estaban mojados como si los hubiera besado el rocío (pág. 18).

Y cuando después de una larga separación Susana aparece, el granítico Páramo se deshace en lágrimas de alegría. Notemos el alcance del gesto en una nación, en una región donde «lo hombres no lloran», o no lo admiten:

> Esperé treinta años a que regresaras, Susana. (Y cuando supo que Susana había vuelto) Sentí que se abría el cielo. Tuve ánimos de correr hacia ti. De rodearte de alegría. De llorar. Y lloré, Susana, cuando supe que al fin regresarías (p. 105-106).

Pero la Susana que P. Páramo recibe padece de una misteriosa enfermedad que la transporta a otros mundos. Cuando se entera de la muerte de su padre, asesinado por orden de Páramo, ríe. En un rápido regreso al pasado, recuerda el momento en que, aún pequeñita, Bartolomé San Juan, su padre, la bajó, amarrada, a un pozo profundo, con una luz mortecina, para que sacara un tesoro. Lo que agarró, a instancias del padre, fue una calavera que se deshizo en sus manos. Al salir del pozo con las manos vacías, la niña se encontró con la mirarada helada del padre. De ahí en adelante no supo más de sí…; hasta ahora en que Bartolomé ya es difunto y ella está a punto de serlo. Entonces ríe…

Pedro Páramo, impotente, ve la agonía de su amada. La visita del doctor fue inútil; la del padre tampoco trajo algún alivio, ya que Susana rehusó los últimos auxilios de la religión. La omnipotencia de Páramo se ha estrellado contra un obstáculo insuperable: la

5. La relación Pedro-piedra es clara. Además del contenido semántico, puede observarse la aliteración en varias combinaciones por el estilo. De ahí que la novela no sólo pueda ser leída, sino también escuchada (Estrada, 1990: 11).

6. En una de las visitas del Padre a Susana, enferma, la encuentra semidesnuda, con los senos descubiertos. El se aleja, confuso. Pero al celebrar la misa el eclesiástico piensa más en el cuerpo de Susana que en el de Cristo presente en la Eucaristía (A. de Rulfo — J. de Báez, ºc., p. 82-83).

muerte. La partida definitiva de su Musa le arranca lamentos elegíacos, aún pasado ya algún tiempo:

> Hace mucho tiempo que te fuiste, Susana. La luz era igual entonces que ahora, no tan bermeja; pero era la misma pobre luz sin lumbre, envuelta en el paño blanco de la neblina que hay ahora (p. 151).

La muerte de Susana, precedida de señales ominosas, provoca la locura de las campanas que doblan sin interrupción. Los comalenses piensan que es un repique festivo; en vez pues de acompañar al amo en su luto, se dedican a festejar. Semejante desconsideración con el duelo del «benefactor» merece un castigo ejemplar. En vida Pedro Páramo administraba la muerte en pequeñas dosis, en la Media Luna y alrededores. Al aproximarse su fin, la muerte será aplicada en gran escala: todo el pueblo deberá morir con él:

> Me cruzaré de brazos y Comala se morirá de hambre. Y así lo hizo (p. 149).

La muerte de la ciudad acelera también la del cacique. El abandono en que los peones lo dejaron para unirse a la revolución o al movimiento «cristero» es el comienzo del fin. La soledad en que se encuentra, a causa de la enfermedad misteriosa y luego la muerte de S. S. Juan, precipita el desenlace. El puñal del hijo bastardo, el arriero Abundio, será más bien el tiro de gracia que el mismo Páramo parece estar esperando: «*Esta es mi muerte*, dijo». Pasados algunos instantes, ayudado por Damiana Cisneros, intenta caminar. Pero,

> Después de unos cuantos pasos cayó suplicando por dentro; pero sin decir una sola palabra. Dio un golpe seco contra la tierra y se fue desmoronando como si fuera un montón de piedaras (pág. 159).

La muerte de Pedro Páramo coincide con el fin de la novela *Pedro Páramo.*

2. Características de la narrativa de J. Rulfo

Rulfo se dio a conocer como cuentista con la publicación de *El llano en llamas*, en 1953, recibido con aplausos por la crítica. Respecto al «Rulfo-novelista» no existe la misma unanimidad,[7] aunque también en este campo la crítica positiva supera en mucho a la negativa. A continuación se verán algunos de los rasgos de la prosa rulfiana, tomados del libro aquí analizado.

a. Pedro Páramo y la nueva novela latinoamericana

La novela de J. Rulfo tiene una estructura peculiar: en vez de capítulos consta de fragmentos, en número de 70. Además, se puede fácilmente hacer una división temática del

7. Entre las voces discordantes está la de Martínez Carrizales, organizador del libro que consta en la bibliografía.

libro en dos bloques o niveles: A y B, con 29 y 41 fragmentos, respectivamente. El primer nivel trata de la llegada de Juan Preciado a Comala, su pesquisa y los diferentes encuentros relacionados con la misma. Todo ello narrado en primera persona. En la Segunda parte se narra predominantemente el resultado de la búsqueda; en tercera persona y a través de varios narradores.

Pedro Páramo altera pues la estructura de la novela tradicional (Frenk, 1998: 117). Además de lo dicho, otro rasgo evidente es la participación exigida del lector, que se vuelve propiamente «co-autor». Aún más: la preocupación del autor por «desaparecer», con el fin de dar mayor relieve a la actuación de los personajes y a la participación del lector, concretiza exactamente lo que, décadas más tarde R. Barthes llamaría «muerte del autor» (Barthes, 1984: 49).

Los dos episodios que fueron presentados a manera de muestra, son *escenificados* mediante diálogos de intensa dramaticidad. En el caso de Toribio Alderete, la ejecución no se describe; no obstante, se oyen los lamentos del alma en pena que aterrorizan al huésped Juan Preciado, alojado precisamente en aquel cuarto malhadado.

La actitud de Susana S. Juan frente a la muerte reviste también un significado especial. Al ver al Padre, la enferma pregunta:

> —¿Ya me voy a morir?
> —Sí, hija.
> —*¿Por qué entonces no me deja en paz? Tengo ganas de descansar… ¿Por qué mejor no me deja tranquila?* (p. 144-145).

Poco después, cuando Susana está a punto de morir el sacerdote insiste:

> —Vas a ir a la presencia de Dios. Y su juicio es inhumano para los pecadores.
> —*¡Ya váyase, padre! No se mortifique por mí. Estoy tranquila y tengo mucho sueño* (p. 147).

La actitud de Susana S. Juan en una sociedad en que la religión católica lo es todo, supone una verdadera rebelión. Sin embargo, comparada con la reacción del protagonista del *Extranjero* de Camus, por ejemplo, la de Susana es moderada y controlada. En otras palabras, es «mexicana», es «rulfiana».

b. De lo singular a lo universal

La obra de arte literaria digna del título debe compaginar dos características: singularidad y universalidad. Debe ser única, original, irrepetible. En el mundo sólo hay un *Don Quijote*, un *Hamlet…*, un *Pedro Páramo*, cada uno único. Pero eso no basta; falta el reverso de la medalla. *De singularibus non est scientia* reza al principio. Y, si la literatura exige el *status* de *scientia*, la obra literaria debe exhibir también el rasgo de universalidad.

> É preciso reconhecer que toda e qualquer obra literária é simultaneamente geral e particular — ou talvez com maior exatidão — simultaneamente individual e geral (Wellek Warren, 1976: 18).

La metáfora del ser humano puede expresar bien la idea que se intenta transmitir. Cada uno de nosotros, siendo único, posee características que lo emparentan con toda la especie humana.

Es frecuente en la prosa de Rulfo el recurso al lenguaje popular, lo que le confiere un inconfundible aire regionalista. No se trata, sin embargo, de imitación sino de verdadera creación. *Está muy lejos de la reproducción literal, interesante desde el punto de vista filológico, pero que como recurso literario no deja de ser peligroso* (Frenk, 1998: 125). La incorporación de las creencias populares, la inclusión de personajes en situaciones de extrema miseria, en todos los sentidos, la imagen de un paisaje *en este*, pero no *de este* mundo confieren a la obra de Rulfo el carácter de única. *Es precisamente esa combinación de lo literario y de lo popular lo que le da originalidad al inimitable estilo de Rulfo* (Leal, 1978: 270).

Por otra parte, los personajes de *Pedro Páramo* viven las pasiones que agitan a los seres humanos desde que el mundo es mundo. La ambición y prepotencia de P. Páramo coexistiendo con un amor acendrado por Susana S. Juan; el insaciable apetido sexual de Miguel Páramo, hijo «único» de Don Pedro; la pusilanimidad y los remordimientos del P. Rentería, la sed de venganza del arriero Abundio.

Rulfo vivió los efectos de la violencia revolucionaria y vio de cerca la injusticia institucionalizada, imperante aun después de la Revolución. La única luz que podría brillar al fin del inmenso túnel, sería la de la religión. Pero ésta, con sus prácticas supersticiosas y la insistencia en los castigos divinos, contribuyó a obscurecer más el horizonte, imposibilitando toda esperanza, en esta y aún en la otra vida. Réplica acabada del infierno dantesco, caracterizado por la desesperanza: *lasciate ogni speranza*.[8]

Sería imposible imaginar el viaje de Virgilio sin la Sibila, o el de Dante sin Beatriz. La visita a Comala sería un verdadero descenso a los infiernos, si no fuera por las centellas poéticas y las salidas humorísticas que sorprenden al lector a cada paso. Cuando el arriero Abundio pregunta a Juan Preciado si él también fue «malparido en un petate» y si fue llevado a bautizar por P. Páramo, éste dice no acordarse. Lo que provoca un *¡Váyase mucho al carajo!* de parte del interlocutor. La Comala que el recién llegado contempla con los ojos de la madre, es una tierra que *huele a miel derramada*; clara referencia a la bíblica «tierra prometida». Eduviges, sustituyendo a la amiga Dolores en la primera noche de bodas, con la hilaridad que es de suponer, evoca otro episodio bíblico. Estas son solo algunas de las múltiples voces que se entrecruzan a lo largo de la narrativa, un verdadero *plurilingüismo* en términos del teórico ruso M. Bakhtin (1998, p. 107).

Juan Rulfo logra orquestar todas esas voces, entregándonos una *sinfonía*, en la que resuenan, en admirable sintonía, lo tragicómico, la crueldad-ternura, la prosa-poesía, componentes existenciales del pueblo humilde que inspiró su ficción.

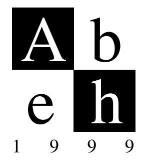
Bibliografía

Aparicio de Rulfo, C., Jiménez de Báez, Y. (Orgs.), 1995, *Los Cuadernos de Juan Rulfo*, Ediciones Era.

8. Esta es precisamente la tesis propuesta por Trejo Fuente, 1988: 47-60.

Arrigucci Jr. D., 1987, *Enigma e Comentário,* São Paulo, Companhia das Letras.
Bakhtin, M., 1998, *Questões de Literatura e Estética-Teoria do Romance,* UNESP, São Paulo.
Barthes, R., 1984, *O Rumor da Língua*, Lisboa, Signos 44.
Donoso, J., 1998, *Historia personal del «boom»,* Aguilar Chilena, Santiago de Chile.
Estrada, J., 1990, *El sonido en Rulfo,* UNAM.
Frenk, M., 1998, *«Pedro Páramo»* in: Martínez C. L. (Org.) *Juan Rulfo, Los Caminos de la Fama Pública,* Fondo de Cultura Económica, México.
Leal, L. Juan Rulfo. In: AA. VV. *Narrativa Crítica de Nuestra América,* Editorial Castalia. Madrid.
Martínez, C. L. (org.), 1998, *Juan Rulfo, Los Caminos de la Fama Pública,* Fondo de Cultura Económica, México.
Rulfo, J., 1992, *Pedro Páramo*, Fondo de Cultura Económica-SEP. México.
Trejo Fuentes, I., 1988, *La noción de pecado en Juan Rulfo, i*In: Juan Rulfo un mosaico crítico, Textos de Humanidades, UAM.

Rafael Camorlinga Alcarez
Universidade Federal de Santa Catarina



Anuario brasileño de estudios hispánicos, 9 (1999), 147-154. ISSN 0103-8893

El zorro de arriba y el zorro de abajo de José María Arguedas: el *pachachaca* sobre la modernidad latinoamericana

Rómulo Monte Alto

¡Pachachaca! Puente sobre el mundo, significa este nombre.

Treinta años después de su muerte, el interés por la obra de José María Arguedas sigue aumentando en razón de la actualidad que entraña, una vez que una serie de temas ahí planteados figuran como sustrato en los debates que se llevan a cabo sobre literatura transculturada, indigenismo y relaciones muticulturales, revelándose por eso, fundamental para la crítica literaria latinoamericana contemporánea. Su último libro *El zorro de arriba y el zorro de abajo,* relato dramático de la lucha interna que libraba contra el deseo de muerte, a la par que constituye una impresionante narración sobre los cambios que ocurrían en una ciudad costera peruana, Chimbote, se nos presenta como el relato de la travesía de un pueblo: tránsito ya no sólo espacial —desde la sierra hacia la ciudad— sino temporal, desde la tradición hacia la modernidad. La novela plantea el drama a que se enfrentan miles de personas durante esa travesía, ya que entre las épocas y las culturas involucradas, hay un río, un *pachachaca,* un abismo cultural que debe ser cruzado a través del lenguaje y de un discurso que se organiza con los elementos de la cultura occidental, aunque modificados por elementos de la cultura andina. La gran barrera que hay que vencer es el silencio, o la ausencia del discurso, que es algo que los emigrantes experimentan tanto en la sierra como en la ciudad. Esta es, en síntesis, nuestra propuesta de lectura para esta obra, que se construye a partir de los planteamientos de Antonio Cornejo Polar sobre la migración como un «locus enunciativo» a partir del

cual se podría leer toda la obra arguediana. En *El zorro…* Aplicamos dicha perspectiva a la trayectoria de uno de sus personajes, Don Esteban de la Cruz, emigrante por excelencia y prototipo del hombre de que trata Arguedas, según el mismo Cornejo Polar en su ensayo «El zorro de arriba y el zorro de abajo. Palabra y realidad»,[1] de 1973:

> Esteban parece actualizar el mismo modelo gnoseológico de Arguedas: conocer por la experiencia personal; en su caso, una experiencia abarcadora, múltiple, heterogénea: conoce sierra, selva y costa (las tres regiones geográficas del Perú); ha vivido en la ciudad y en el campo, en la gran urbe y en la pequeãn aldea; ha trabajado en la actividad agrícola, doméstica e industrial, en la minería, en el comercio; ha sido campesino, obrero de construcción civil, minero, pequeño comerciante, sirviente, artesano, etc. Don Esteban concentra en su memoria un inmenso caudal de experiencias. Su vida es un poco la vida del hombre peruano, una especie de suma y síntesis de lo que puede ser la existencia en un vasto, complicado y disperso país. (Cornejo Polar, 1997:251)

El río *Pachachaca* aparece en *Los ríos profundos,* novela que al publicar Arguedas en 1958 le confirmará prestigio y reconocimiento literario, con una definición metafórica: *puente sobre el mundo.* Pues en verdad, el río Pachachaca descendía de la sierra, en la región de Abancay, sur del Perú, y desde sus bordes los españoles habían tendido un puente, que junto al río, era motivo de espanto y regocijo para el niño Ernesto, como coligimos de sus palabras: «Yo no sabía si amaba más al puente o al río» (Arguedas, 1995:233). La idea de «puente» entre dos culturas siempre animó a Arguedas, llegó a Lima y empezó, con la ayuda de las hermanas Bustamante, una intensa labor folclórica en pro de la cultura serrana. Aunque su última novela ya no responda a los principios utópicos que sostuvo en sus libros anteriores, al romper con una serie de expectativas que lo encasillaban en el terreno del *Indigenismo,* Arguedas tratará de los puentes que se ofrecen en el tránsito entre las épocas, ahora desde una perspectiva «quechuizante» interna en el texto, como sugirió Martin Lienhard, en su libro *Cultura Andina y Forma Novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas* (1990). Así como la referencia al puente construido por los españoles se puede leer a la luz de los textos de la conquista, actualizando su sentido, en el entramado arguediano analizaremos algunos elementos que nos ayudarán a echar luz sobre los modernos «puentes» que la teoría literaria nos ofrece para entender, desde el campo de la literatura, el paso de las masas subalternas latinoamericanas desde la tradición hacia la modernidad.

La modernidad en Latinoamérica

Lo que llamamos modernidad, término que a menudo se presenta pegado al de modernización (de los medios de comunicación, entre otros), aunque mantenga su autonomía y rango propio, recibe en José Joaquín Brunner, a nuestro juicio, la acotación más fecunda para lo que pretendemos:

1. Publicado como VI capítulo en Los universos narrativos de José María Arguedas, 1997.

> La cultura latinoamericana de conformación moderna no es hija de las ideologías, aunque liberales, positivistas y socialistas la buscaran, sino del despliegue de la escolarización universal, de los medios de comunicación electrónicos y de la conformación de una cultura de masas de base industrial. (Brunner, 1996:64)

Dicha definición despeja el campo donde pretendemos ahondar en nuestra investigación sobre la entrada a esa modernidad y confirma dos de sus rasgos centrales: está «afincada en los marcos de la cultura escrita» (Herlinghaus, 1996:23) y es una «experiencia urbana».[2] Desde luego comprendemos que ese «querer-ser-moderno» se vincula a la idea de la presencia en la urbe, una vez que históricamente es la ciudad, y no el campo, la que ha brindado los espacios para el desarrollo de la profesionalización de la cultura, base de la emergencia de la modernidad en Latinoamérica, según Brunner. Así, para nuestros fines, el acceso a la «ciudad letrada», descrita por Ángel Rama en los albores de la modernización del continente como «ciudad modernizada», a fines del siglo pasado y comienzos de éste —ahora problematizado por el avance de lo que se conoce como la «ciudad oral»,[3] compuesta por masas de emigrantes que al emerger desde las periferias hacia el centro de las ciudades desorganizan sus relaciones discursivas— nos dará el sentido de pertenencia que buscan los individuos que vienen, desde otros mundos, encauzados en las corrientes migratorias. Esa pertenencia a un lugar (como contrapunto al forasterismo del extranjero, símbolo de desarraigo y abandono) es, paradójicamente, la primera faz que lo moderno asumirá, al responder a la necesidad que siente el hombre de saberse integrado, ciudadano, como encontramos en las palabras del loco Moncada, portavoz de los desheredados: «El pobre no necesita consuelo… Pisar la tierra, compadre, sin miedo, sin miedo. Más firmeza toavía que usté y que yo, qui'andamos foribundos ningunos sabemos bien pa'dónde.» (Arguedas, 1996:154)

La modernidad occidental, al surgir como concepto orientado por «*uma concepção positiva do tempo, isto é, a de um desenvolvimento linear, cumulativo e causal, (que) supõe certamente o tempo cristão, irreversível e acabado*» (Compagnon, 1996:19), debió su expansión ante todo, al desarrollo de la escritura como elemento que la convalidó y definió sus límites, mediante la especialización de las ramas del saber científico. Rama demostró el papel que ha jugado el cuerpo de letrados al servicio del Estado en la determinación de los límites de las ciudades en Hispanoamérica, desde la Conquista hasta entrado el siglo XX; semejante análisis lo encontramos plasmado en *El zorro…* en las palabras del gerente de la fábrica Nautilus, Don Ángel Jaramillo, que conversa con el abogado Lavalle en el salón del Gran Hotel Chimú:

> — Doctor; usted sabe. Braschi tiene asesores científicos. Las barriadas en Lima están a «mil kilómetros» de los grandes hoteles y más lejos aún de las zonas residenciales; mil kilómetros histórico-geográficos. Sí. Aquí, lo que llamamos el casco urbano, es decir, la parte ciudadana del puerto, la trazó el gran Meiggs, es de

---

2. En palabras de Brunner: «entendido lo urbano no sólo como identificación ciudadana sino, principalmente, como una particular sensibilidad y experiencia comunicativas, que se desenvuelven en torno a la propia idea del «querer-ser-modernos».» (Brunner 1996: 73).

3. Raul Bueno en «Heterogeneidad migrante y crisis del modelo radial de cultura». In: *Indigenismo hacia el fin de milenio.* Mabel Moraña (ed.). Pittsburgh: IILI/University of Pittsburgh, 1998.

> reciente data y apenas una parrillita. El gran Chimbote son barriadas, y casi todas humildes, algunas muy grandes, pero humildísimas, de gente dispersa… (Arguedas, 1996:145)

Desde el «oriente del occidente» civilizado, Latinoamérica intenta definir los contornos de su modernidad, en medio a variados términos como «modernidad en crisis», «modernidad periférica», «modernidad reflexiva», entre otros planteados,[4] todos enmarcados por la certidumbre de la precariedad que la modernización «a medias» resultó para el continente. La figura de la Hidra, propuesta por Hugo Achúgar, nos aclara el sentido de su afirmación de que la modernidad, incluso la del centro, no es única ni tampoco se constituyó como un proceso uniforme: «La Hidra del lago de Lerna o el viejo camaleonico Proteo son imágenes de la multiplicidad y de la transformación pero en un cierto sentido también lo son de la ausencia de original, de la multiplicación incesante, de una suerte de semiosis ilimitada.» (Achugar in: Herlinghaus, 1996:246). Para nosotros, menos que precisar una definición teórica de la modernidad aquí, lo que queremos es buscar algunas de sus imágenes dentro del texto de Arguedas, intentando con ello contribuir de alguna manera a este permanente debate.

El migrante Don Esteban

Don Esteban de la Cruz, nacido en la sierra, peregrinó por varias partes del territorio peruano, desde que, aún niño y en la compañía de un primo, escapó de la chacra de un tío en que le había dejado su madre. Experimentó el trabajo en la selva amazónica, en una plantación de coca, donde encontró en las cadenas, la esclavitud como régimen de trabajo. Tras escaparse él y su primo llegan a Parobamba y entran a trabajar en la construcción de una carretera. Un año después conoce Lima, donde desempeña pequeños oficios miserables, hasta que entra a trabajar de mayordomo en casa de una señora rica de la capital. Empieza a estudiar en una escuela industrial nocturna, aprendiendo el oficio de zapatero. Pero la señora quiere del joven Esteban más que simplemente su servicios domésticos y pasa a llevarlo a su habitación para que fornique con ella. Aunque considerando el hecho una «sociedad» (suciedad), mantiene relaciones con la señora por algún tiempo, hasta que un sobrino de la señora también requiere sus servicios sexuales, lo que hace con que decida largarse a Cocalón, en la sierra, a trabajar en una mina de carbón. Viaja en grupo, «hemos ido a la mina vente hombres, en día señalado pa'nosotros.»;[5] empiezan a trabajar todos los veinte que fueron a buscar trabajo, en un local que describe como sumamente caluroso, además de carecer de condiciones mínimas de seguridad, como se advierte en los numerosos accidentes que ocurren a menudo y en la descripción de los entierros de los obreros en un precipio «cuesta arriba de la mina». Por tres años trabaja Don Esteban en la mina, hasta que el jefe «un gringo polaco» decide botarlo a causa de un episodio, arreglado por el mismo jefe con otro obrero, para que fuera despedido. Al subir a un pueblo que quedaba arriba de Cocalón, Liriobamba, co-

4. Ver ¿«Modernidad periférica» versus «proyecto de la modernidad»? Experiencias epistemológicas para una reformulación de lo «pos» moderno desde América Latina, en Walter Herlinghaus, 1996, p. 11-47.

5. Todas estas citas entrecomilladas así como las que siguen forman parte del capítulo IV.

noce a Jesusa, quien decide acompañarlo a Chimbote, ya que en «Parobamba, pueblito andino, nu'hay esperanza». Por seis años trabaja como «chupitero», hasta que un día descubre que tiene el pecho cargado de carbón, adquirido en el trabajo en Cocalón. Aconsejado por un médico que lo anima y le da esperanza, a costa de evitar los trabajos duros y demasiado cansadores, Don Esteban empieza una lucha personal contra la muerte, al descubrir con un primo suyo, también enfermo del carbón, que sería posible seguir viviendo, después de que botase escupiendo por lo menos cinco onzas de carbón. Su mujer consigue un puesto en el mercado Bolívar y él trabaja en su máquina de zapatero, además de ir diariamente al mercado.

En sus diálogos con el loco Moncada, en que recuerda sus peregrinaciones, Don Esteban actualiza el país mediante el hecho de constatar que la explotación ocurre en todas partes, de distintas maneras y con distintas intensidades. Así como Diego —el zorro de abajo antropomorfisado que visita a Don Ángel Jaramillo, en el capítulo III— ya pertenece a «arriba y a abajo», Don Esteban también se «alzó» sobre el espacio/tiempo que quiere confinarlo, conforme le dice el doctor chico que lo atiende: «lo mismo es ya para ti sierra o costa». Como un zorro de arriba en la ciudad (posible desdoblamiento del narrador en el *Relato*, según Lienhard), se transforma en símbolo de la purificación nacional contra la sobreexplotación proporcionada por el capitalismo internacional, al escupir el carbón que traía en su pecho: «Volteas carbón mundo; limpio, nada metal gringo queda, bandera piruano.» Su voz toma las palabras de Isaías, donde encuentra resonancia para la rabia que sentía, y se vuelve utópica al profetizar la llegada de otros protagonistas y el surgimiento de otra humanidad más colectiva:

> Sapo Esaías; chicharras, gente chico, nosotros zancuditos, cojudos, borrachos que'hemos nacidos a montonazos. Del barro negrociento habla sapo contra del oscuro, bravo. No le hace contagio pudrición homildad, barro fango, carajo. Pa'él no hay oscuro: al revés. Este homanidad va desaparecer, otro va nacer del garganta del Esaías. Vamos empujar cerros; roquedales pa'trayer agua al entero médano; vamos hacer jardín cielo; del monte van despertar animales qui'ahora tienen susto del cristiano; más que caterpilar van empujar… todo, carajo, todo; van anchar quebrada Cocalón, mariposa amarillo va respirar lindo. Este totoral namá va quedar para recuerdo del tiempo el sangre del Jesusa, del predicación de mi compadrito.» (Arguedas, 1996:157)

Los signos modernizantes

Lo que llamamos «signos modernizantes» son nada más algunos elementos que, radicados en el interior de los discursos nacidos de la acelerada modernización experimentada en el continente, tienen un doble carácter: por un lado son productores de modernidad y por otro, son también productos de esa misma modernidad. Es recurrente en los monólogos y diálogos de Don Esteban la presencia de algunos signos modernizantes del Perú, y por ende, de Latinoamérica: la pregunta por la identidad, la imitación estilizada y la exclusión como norma. Al encontrar a su hermano completamente occidentalizado en el vestuario y en las costumbres, que «lindo castellano habla» y ya «no quiere hablar quichua», y que por eso desprecia al hermano ambulante, se pregunta a sí mismo «¿Quién será me'hermano?». La pregunta cobra sentido cuando recordamos que Don Esteban,

momentos antes, relataba su dificultad para hablar castellano, lo que pone al hermano como espejo donde se mira a sí mismo. La cultura andina, al espejarse en la cultura occidental para buscar ahí sus signos de identidad, lo que encuentra es la imagen distorsionada de su propio abandono. En el diálogo que sostiene con Moncada, éste le pregunta «¿Cómo somos? ¿Qué somos, compadre, Don Esteban de la Cruz?» y más adelante, el loco afirma «¿Estamos o no estamos a la orilla del Totoral de la Calzada?»; nuevamente brota el tema de la identidad, ahora conectado al de la exclusión, como la otra cara de la pregunta que le hizo el abogado Lavalle, en el club del Gran Hotel Chimú, a la señora Rincón, cuando comentaban de la existencia de las barriadas en Chimbote: «¿Y por qué va a ser de otro modo?» Las identidades se constituyen en estrecha oposición en el seno de las sociedades desiguales que justifican y aprueban sus diferencias sociales. La contraposición del casco urbano, dispuesto ordenadamente mediante cálculos científicos rigurosos, es la existencia de las barriadas que «se extienden como manchas de aceite», de donde procede el portero identificado por Moncada en la puerta del Club Social Chimbotano: «Reflejo eres de la mancha de aceite», le dijo el loco. El cruce de los diálogos, que empiezan en los salones nobles y siguen en los fangos lodosos de los totorales que circundan la ciudad, son la evidencia de la simetría de esas relaciones en el interior de la novela.

Adentrar la zona urbanizada de la ciudad es signo de progreso, como se entiende de la descripción del mercado municipal Bolívar Alto: «Mercado triste, piso de cemento rojo, lejos de las líneas de los colectivos, con poca clientela, mas allá de la zona del ferrocarril, cerca de las barriadas y médanos, pero en zona urbana 'calificada'.» La urbanización es sinónimo de limeñización, que por su turno es reemplazada por el término yanquización, dando las líneas del proyecto modernizante lationamericano: la transposición de lo que se produce en el exterior, tal como lo ilustra la figura del portero del Club: «El portero uniformado y con entorchados en la bocamanga y en la gorra, estaba, cual siempre, erguido, imitando fotografías que los directivos le habían mostrado de los porteros de clubes limeños y extranjeros.» La referencia a ese modelo modernizante ya había aparecido en el capítulo III, en la respuesta de Diego a la pregunta si había viajado mucho al exterior, hecha por Don Ángel Jaramillo:

> —No, Don Ángel. No es siempre necesario haber estado en el extranjero para presentarse con trajes semejantes a los que están de temporada en las Europas y Norteaméricas… ( ) … Hay comunicaciones que vienen por conductos electrónicos —siguió exponiendo el visitante— y antes que todo y nada, hay hombres y mujeres que traen en su cuerpo el reflejo de esos países extranjeros, pero mejor que todo son las armazones computadoras cibernéticas. Así uno se viste a lo Europa, Machu Pikchu, Miami Beach y, valgan verdades, con el gorro éste que tengo en la mano, algunitos nos carcajeamos de nuestras modernidades. Lo que importa es saber gozar a costa de la harina de pescado y apechugar, aconchabando los disímiles. ¿No es cierto? Ajustando, constriñendo en la baía de Chimbote el Hudson con el Marañón; el Tamesis con el Apurímac y una pisquita París, el Sena, Barrio Latino… (Arguedas, 1996:86-87)

La figura de la modernidad como una prenda de vestuario que se pone y se quita al antojo de una élite que vive del goce dionisíaco, se alimenta de lo que «realmente importa»: la extracción de las riquezas del país. Los conductos que unen los modernos de la periferia a los del centro, prometen el sueño de la identificación total, aunque las com-

paraciones terminan en las cercanías de los intereses: «No estamos en Francia», de dijo el vocal del Club Chimbotano al abogado chino que reclamaba el local del Club como suyo. Los vientos de la globalización parecen recorrer las grandes distancias produciendo, aparentemente, los efectos de dicha semejanza prometidos pero los verbos apechugar, aconchabar, ajustar, constreñir no dejan lugar a dudas: dichos proyectos se imponen mediante la exclusión de vastos sectores populares que todavía no fueron invitados al banquete de la mesa moderna.

El silencio

Hemos planteado al comienzo que *El zorro de arriba y el zorro de abajo* trata del paso de una época, la de la tradición andina serrana, afincada en la oralidad de un discurso animista religioso, a la modernidad occidental escrituraria, específicamente la modernidad latinoamericana, de la cual intentamos describir algunas contradicciones. Como el río Pachachaca ligaba dos bordes en aquella zona de Abancay, creemos que entre las dos épocas hay un puente que se cruza a través del lenguaje y del discurso. Pero hay un elemento que se presenta en medio de ese puente, el silencio, varias veces referido en las historias de Don Esteban:

> Parobamba, pueblito andino, nu'hay esperanza: chanchito, ovejita, chacrita chico, uno, dosito. Hacienda grande tamién silencio, obediencia, boca cerrado. Silencio comen allá, alturas, sierra que decimos, compadre. En so tripa de serrano, en so vena sangre del serrano que ha probao ya Trojillo, Lima, Chimbote, en su pecho adentro, más toavía, silencio, cementerio no más ya hay cuando le hacen quedar en so tierra poeblos. Cuando baja a costa ya tamién, recuerda so crianza, cerros, fiestas con borracherita, pito y caja, violín; llora silencio, ratito namás en el trabajo homilde, dispreciao ¡caracho! (Arguedas, 1996:150)

Presente en la sierra y también en la costa, el silencio será la gran barrera que los emigrantes tienen que vencer para entrar a formar parte de la ciudad, quizá el mayor signo modernizante por su naturaleza. Si para Cornejo Polar existe un conflito lingüístico en la obra y el «español se convierte en una especie de campo de batalla, donde luchan normas más o menos generalizadas» (Cornejo Polar, 1997:262), queremos recordar la palabras de Don Esteban sobre la doble condición del pobre, «forastero» y «borracho»: «Palabra de borrachu, aunque sea verdad verdadero, del Señor so cuerpo corazón mismo, no vale». Cuando Foucault nos dice que «em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada a temível materialidade» (Foucault, 1998:8-9), lo que está puesto en tela de juicio es, en último término, la validez de los discursos en relación a las instancias de dominación de esta misma sociedad. Como «borracho», categoría en la qual incluyen al pobre, lo que está en proceso es la deslegitimación de una voz, de un discurso. El silencio asume la forma de instrumento de control y coerción social, como nos dice nuevamente Foucault: «o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apropriar.» (Foucault, 1998:10)

Por fin, los emigrantes que bajan de la sierra, en «montonazos», cansados y «rabiando» por años de explotación, parecen decididos a cobrar lo «suyo», en medio del nacimiento de una nueva conformación urbana. Vencer los obstáculos que los esperan —el silencio en todas sus formas— y atravesar el *pachachaca* para finalmente entrar a la ciudad, al «jardín cielo» profetizado por Don Esteban, dejando de ser forasteros, es lo que mueve la «nueva avanzada» que ya cerca la ciudad letrada y quiere hacer oír su voz rugiente.

Bibliografía

Arguedas, José María, 1996, *El zorro de arriba y el zorro de abajo,* Edición crítica de Eve-Marie Fell, Colección Archivos, Madrid, Fondo de Cultura Económica/Alca XX.

Brunner, José Joaquín, 1994, «Tradicionalismo y modernidad en la cultura latinoamericana», en Hermann Herlinghaus y Monika Walter (eds.), *Posmodernidad en la periferia,* Berlin, Langer.

Bueno, Raúl, 1998, «Heterogeneidad migrante y crisis del modelo radial de cultura» in Mabel Moraña (ed.), *Indigenismo hacia el fin de siglo,* Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana/Universidade de Pittsburgh.

Compagnon, Antoine, 1996, *Os cinco paradoxos da modernidade,* Belo Horizonte, Editora UFMG.

Cornejo Polar, Antonio, 1997, «El zorro de arriba y el zorro de abajo. Palabra y realidad» en *Los universos narrativos de José María Arguedas,* Lima, Editorial Horizonte, pp. 227-266.

—, 1997, «Condición migrante e intertextualidad multicultural: El caso de Arguedas» en *Los universos narrativos de José María Arguedas,* Lima, Editorial Horizonte, pp. 267-279.

Foucault, Michel, 1998, *A ordem do discurso,* São Paulo, Edições Loyola.

Herlinghaus, Hermann; Walker, Monika, 1994, *Posmodernidad en la periferia,* Berlín, Langer Verlag.

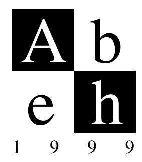
Lienhard, Martin, 1990, *Cultura andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas,* Lima, Editorial Horizonte/Tarea.

— et alli, 1984, *Vigencia y universalidad de José María Arguedas,* Lima, Editorial Horizonte.

Noriega, Julio, 1996, «La poética quechua del migrante andino» in *Asedios a la heterogeneidad cultural,* en José Antonio Mazzoti e Ulises Juan Zevallos Aguilar (coords.), Philadelphia, Asociación Internacional de Peruanistas.

Rowe, William, 1979, *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas,* Cuadernos del Instituto Nacional de Cultura, Lima, n. 3.

Rómulo Monte Alto
Unicentro Newton Paiva



Anuario brasileño de estudios hispánicos, 9 (1999), 155-167. ISSN 0103-8893

Virgilio Piñera e o absurdo teatral latino-americano

Luiz Fernando Dias Pita

A trajetória dramatúrgica de Virgilio Piñera tem a singularidade de atravessar todo o período da Revolução Cubana sem fazer propaganda do novo regime. A incorporação de elementos do Expressionismo chocará sua produção com aquela estimulada pelo governo de Castro.

No quadro da Estilística, Colussi Funcia crê que Piñera recusa construir seu trabalho de modo «palimpséstico»:

> O que há para cavar em um autor como Virgilio Piñera, que abandona a tese do texto «complexo» e nos atira em um universo de refrões, jargões e ditos populares. Sem dúvida, analisar a obra deste autor é abandonar a idéia preestabelecida de «texto por detrás do texto», da explicação psicológica, metafísica, sociológica, etc., que permeia quase toda a produção crítica sobre a criação literária.[1]

Segundo o texto de Funcia, deduz-se que Piñera reitera seu lado grotesco como ligação com uma cultura popular inconscientemente manifesta; visando também tornar inútil qualquer prática interpretativa por parte do leitor/espectador.

1. Funcia, Márcio Otávio Colussi. «A narrativa impiedosa de Virgilio Piñera». in: *Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos,* Rio de Janeiro, 6: 255-260, 1996 (grifos nossos). Funcia se refere especificamente ao trabalho de Piñera como novelista e contista. Cremos, porém, que tais afirmações não sejam inteiramente válidas para o dramaturgo, pois sua obra *Aire Frío* demonstra grande referencialidade no plano sociológico.

Em *«Piñera Teatral»*, prefácio de uma antologia de suas obras, Piñera se define como autor «sério», dizendo: «… soy ése que hace más seria la seriedad a través del humor, del absurdo y de lo grotesco.» (Piñera, 1960, p.09). Tal definição permite traçar um paralelo com a tese de Bakhtin sobre o grotesco. Os recursos com que demonstrava sua «seriedade» fazem com que defina sua dramaturgia como *quase teatro*, posto não objetivar o efeito do sublime, estabelecido como padrão na dramaturgia latino-americana.

Sabedores que o padrão teatral latino-americano de então seguia o cânon realista-naturalista do séc. XIX, atentemos também para o fato de não se haverem constituído ainda movimentos culturais vinculados à indústria do entretenimento capazes de incorporar novas propostas dramatúrgicas estrangeiras. Note-se entretanto a concomitância na incorporação de novos valores dramatúrgicos ocorrida no período posterior à Segunda Guerra Mundial: se o cinema hollywoodiano nos trazia o Realismo Psicológico, o estudo dos modelos dramatúrgicos europeus permitia-nos conhecer o Expressionismo e formas teatrais dele derivadas: o Teatro do Absurdo e o Existencialismo. São influências que Piñera não rejeita embora considere desnecessárias:

> …a reserva de que Cuba cambie con el soplo vivificador de la Revolución, yo vivía en una Cuba existencialista por defecto y absurda por exceso. Por ahí corre un chiste que dice: «Ionesco se acercaba a las costas cubanas, y sólo de verlas, dijo: «Aquí, no tengo nada qué hacer, esta gente es más absurda que mi teatro…» Entonces, si así es, yo soy absurdo y existencialista, pero a la cubana… Porque más que todo, mi teatro es cubano, y ya esto se verá algún día. (Piñera, 1960, p.15).

Nesta declaração Piñera nos fornece uma chave para a interpretação de suas obras: constata que a aplicação dos pressupostos teóricos das vanguardas não-canônicas européias na América Latina resulta em incesto, pois já dispúnhamos de toda uma (outra) realidade em que se permitia a manifestação daquilo que, na Europa, se tentava liberar: o onírico, o sensual, o psíquico; o *«id»* kayseriano enfim.

Analisemos obras onde isto se evidencia, mostrando suas afinidades com pontos teóricos de Bakhtin e Canclini e seu paralelismo com idéias desenvolvidas por Oswald de Andrade.

1. Electras

Dentre várias, uma releitura do mito de Electra se destaca pela influência sobre outras obras: *Electra Enlutada*, do dramaturgo norte-americano Eugene O'Neill. Nela inspiradas, *Electra Garrigó*, de Piñera; e *Senhora dos Afogados*, de Nelson Rodrigues, retomam o tema. Fundamental diferença entre estas é o fato de que Nelson Rodrigues assume ser sua versão uma releitura de O'Neill, enquanto Piñera sempre rejeitou tal idéia, dizendo reler diretamente as fontes gregas. Atente-se para o fato de que *Electra Garrigó* (1941) era obra de estréia de Piñera, enquanto *Senhora dos Afogados* (1954), foi escrita quando Nelson Rodrigues era já um autor consagrado.

Na versão de O'Neill é exposto o principal ponto do realismo psicológico: ênfase maciça na descrição das características psicológicas dos personagens, refletida numa profusão de diálogos em tom confessional. Submissão do Teatro à Psicologia.

O'Neill aproximou sua versão do público norte-americano transpondo sua ação para o fim da Guerra de Secessão Norte-Americana (1865). Idéia também ocorrida, embora abandonada, por Piñera:

> … me pareció que todo resultaría soporífero si me limitaba a presentarlos en escena más o menos enmascarados con el ropaje y los pensamientos de nuestra época. (…) Bueno, me dije, Electra, Agamenón, Clitemnestra tendrán que seguir siendo ellos mismos.(…) Pero también me dije: a propósito del pueblo, es decir de mi pueblo, ¿no sería posible cubanizarlos? (Piñera, 1960, p.09)

Piñera rejeita uma adaptação alegando que não surtiria efeito em seu público, entretanto como a peça —segundo o modelo trágico— requer um coro, a este Piñera «cubaniza»: seu canto parodia *Guantanamera:*

> En la ciudad de la Habana/ la perla más refulgente
> de Cuba patria fulgente/ la desgracia se cebó
> en Electra Garrigó… (Piñera, 1960, p.35)

Conclui-se que a «cor local» com que Piñera tinge sua obra não decorre de imposição realista, sendo antes uma forma de torná-la acessível a seu público. Ambientando sua obra em Havana, mas mantendo personagens como a do centauro Pedagogo, a versão de Piñera se reveste de tom grotesco que a distancia da de O'Neill. Apresentando também carga melodramática —recurso encontrado em *Electra Enlutada,* onde reforça a psicologização— *Electra Garrigó* inverte sua função: acentuado o elemento grotesco que o melodrama comporta reequacionam-se os componentes da obra, reduzindo-se o peso do elemento psicológico.

Este grotesco é também uma guinada para a comicidade, conforme declara Piñera: «Los personajes de mi tragedia oscilan perpetuamente entre un lenguaje altisonante y un humorismo y banalidad» (Piñera, 1960:11). Este revestimento tragicômico confere a *Electra Garrigó* uma variedade de recursos representativos que a carnavalizam. Demonstremo-lo: dentre as personagens de *Electra Garrigó,* a que guarda maior semelhança com seu correspondente em O'Neill é Clitemnestra; que, como a Christine de *Electra Enlutada,* propõe o assassinato de Agamenón/Ezra Mannon, levado a efeito com a colaboração do amante. Exploremos sua fala sobre seu sentimento pelo filho Orestes:

> CLITEMNESTRA: Es verdad. Pero mi cariño me hace ver los cuadros más sombríos: Orestes expuesto al viento, Orestes a merced de las olas, Orestes azotado por un ciclón, *Orestes picado por los mosquitos…* (Piñera, 1960, p.41)

Ou sobre seu possível estrangulamento:

> CLITEMNESTRA: Veo Electras por todas partes. (…) me tiene desesperada, no puedo disfrutar mi crimen tranquilamente. Me mira, y con esos bovinos ojos que tiene me dice: «No te cargo de remordimiento, pero morirás como el muerto que produjiste». *(Se toca el cuello).* He ahí el motivo de esta pieza de plata. *Sin embargo, no me cae mal, me hace el cuello más flexible.* (Piñera, 1960, p.77-78)

Se o propósito de O'Neill era analisar em cena pontos teóricos da Psicologia, como os complexos —Édipo, Electra etc.— que envolvem a relação familiar, Piñera desconstrói toda análise psicológica, seja pelo já visto recurso ao grotesco, seja pela modificação de pontos da narrativa em que O'Neill se empenhara em deixar clara sua visão.

Se o desenvolvimento da peça de O'Neill é baseado no ódio entre mãe e filha na disputa pelo amor paterno, sugerindo uma relação edipiana (inconsciente) de Lavínia para com o Gen. Ezra Mannon; Piñera aprofunda esta situação sugerindo um incesto consumado entre pai e filha. Agamenón odeia o pretendente de Electra, numa rivalidade pai-pretendente que não existe em O'Neill:

> «AGAMENÓN: (…) ¿Sospechas cuál puede ser el objeto de mi llamada?
> ELECTRA: Sí, los rumores de que el pretendiente te amenaza con raptarme.
> AGAMENÓN: En efecto, no quiero que te rapte; no quiero que se case contigo.
> ELECTRA: Si no quieres que me case, si no quieres que rapten, dime: ¿qué quieres entonces para mí?
> AGAMENÓN: Quiero tu felicidad, Electra Garrigó.
> ELECTRA: No, Agamenón Garrigó, quieres tu seguridad. *(Pausa.)* Además, sería muy divertido que me raptaran. *(Ríe.)*
> AGAMENÓN:Te quiero demasiado para perderte, Electra Garrigó. (…)
> AGAMENÓN: Electra Garrigó: te repito que estás blasfemando. De mi sangre saliste y a mi sangre tienes que volver.
> ELECTRA: Yo tengo el valor.
> AGAMENÓN: Sería inútil. Te hemos dado una educación cristiana. Además, quieres más a tu padre que a tus teorías.
> ELECTRA: No seas tan confiado. Se puede cambiar. A veces siento que mi sangre corre más que la tuya. Entonces…
> AGAMENÓN: Tengo fe en tu cariño.» (Piñera, 1960, p.39-40)

Em *Electra Enlutada* Lavínia (Electra) se empenha em vingar o assassinato de seu pai, cometido por Christine (Clitemnestra) e seu amante. Também o tema da vingança movida por Egisto contra Agamenon mostrado na *Oréstia* esquiliana permanece em O'Neill na figura do capitão Adam Brant. Em Piñera não há esta motivação: Egisto mata Agamenón simplesmente porque Clitemnestra o pede, e Electra compactua com o crime:

> ELECTRA: Querido Egisto: nada te reprocho. Eres el amante de mi madre, tratas de suprimir a mi padre, pretendes sus riquezas, Clitemnestra te secunda, ¿qué esperas?
> CLITEMNESTRA: ¿Qué oráculo vienes de consultar, Electra?
> ELECTRA: La suerte de mi padre está echada. Tenéis manos libres para obrar.
> *(Se oye desde adentro la voz del Pedagogo, que se aproxima. Entra seguido de Orestes.)*
> PEDAGOGO: *(a los tres personajes)…* No quiere comprender que en el reino animal sólo hay hechos, nada más que hechos.
> ELECTRA: Pero también, Pedagogo: hechos, nada más que hechos en el reino humano. (Piñera, 1960, p.58)

Se é por desejar a mãe que —em *Electra Enlutada*— Orin vai matar seu amante, será justamente por ser impedido de viajar que Orestes compactuará com Electra no assassinato de Clitemnestra:

ORESTES: Ni una palabra más. Exijo la prueba.
ELECTRA: Sea. He ahí la cuestión: ¿qué deberá hacer el verdadero Orestes?
ORESTES *(Pronunciando lentamente.):* El verdadero Orestes asesinaría a su madre, partiría después.
(La luz se hace intensa)
ELECTRA: ¡Ah, eres Orestes! *(Pausa.)* Te daré el arma que necesitas.
ORESTES: La espero ardientemente.» (Piñera, 1960, p.76)

Com tais alterações no enredo Piñera inverte o sentido da ação: Em *Electra Garrigó* não há o desejo de vingar os pais e sim o de vingar-se *dos* pais. A relação edipiana que envolve as personagens de *Electra Enlutada* desaparece e não dá lugar a outra razão psicológica para a trama. O desaparecimento da motivação psicológica está expresso na declaração do Pedagogo, que se reitera várias vezes na obra, ora por boca de Electra, ora pela de Orestes: «…en el reino animal sólo hay hechos, nada más que hechos.».

A inversão de sentido se mostra também no objeto da ação: em *Electra Garrigó* os filhos são objeto do desejo incestuoso dos pais, com o que podemos traçar um paralelo direto com *Álbum de Família,* de Nelson Rodrigues, onde o incesto familiar é o tema motivador da ação.

Interessa notar que Nelson Rodrigues, visando realizar o que chamou «Teatro Desagradável», reconstitui o sistema de relações composto por O'Neill, assumindo a paráfrase de *Electra Enlutada* em *Senhora dos Afogados.* Paráfrase que vemos somente no uso do mito de Electra, já que Nelson também se empenha em contestar a leitura psicologizante de O'Neill. Nesse âmbito, Piñera aproxima a temática do contexto sociocultural latino-americano. «Banalizando» propositadamente o tema reduz as causas da ação a tópicos que não são externos à realidade latino-americana; o amor excessivo —e castrador— da mãe pelo filho, que gera neste uma revolta em relação à família, e a relação incestuosa entre pai e filha. Piñera acaba por ser mais radical que Nelson: este contesta, aquele destrói qualquer possibilidade de psicologização.

Nelson Rodrigues, dando a sua peça o epíteto *«Tragédia em três atos e seis quadros»,* demonstrava uma postura moderna na obra. Do mesmo modo O'Neill classifica sua peça como «drama psicológico moderno». A tradição clássica previa a perseguição —pelas Eríneas— do culpado de crimes em família. Agentes da punição, as Eríneas são substituídas pela culpa cristã em O'Neill e Nelson, transparecendo na postura do coro em relação às personagens. Em *Electra Garrigó,* pela simples anulação das Eríneas, Piñera desfaz qualquer possibilidade de sentimento de culpa:

ELECTRA: (…) ¿Y esas Erinnias? No las veo, no acuden. ¡Vamos, acudid! *(Ríe.)* No, no hay Erinnias, no hay remordimientos.

Anulando a culpa, Piñera corrobora a desconstrução do psicologismo, já que a culpa é tida como causa de variados procedimentos humanos. Sem culpa, não há necessidade de justificar ou investigar os atos de Electra; com isso a obra de Piñera tangencia a temática pós-moderna de anulação de sentido —filosófico, social etc.— da existência humana.

À luz apenas das obras lidas cremos que Nelson foi mais fiel a O'Neill que Piñera, e que tenha usado mais decididamente as influências expressionistas então em voga. Contudo, se Piñera vacila no enquadramento estilístico de sua obra —*¿Es existencialista? ¿Es teatro del absurdo como se acostumbra a decir ahora para estar a la moda?* (Piñe-

ra, 1960, p.14)— não deixa de utilizar mais recursos que Nelson, pois a presença de um tipo de comicidade grotesca somada à anulação do psicologismo conduz a uma carnavalização do tema, uma carnavalização que declara desnecessária a manutenção de pressupostos teóricos e modelos importados no teatro latino-americano, propondo-se como alternativa num sentido semelhante ao da antropofagia oswaldiana.

2. Aire Frío: Este lado absurdo do mundo

Aire Frío se destaca na obra de Virgilio Piñera: escrita em 1958 —não se tendo notícia de que tenha sido encenada— foi a última de suas obras escrita antes da Revolução Cubana, sendo também aquela que mais gerou polêmicas: a crítica considera esta obra adaptação de *Longa Viagem Noite Adentro:* novamente Eugene O'Neill, novamente Piñera rejeita esta comparação:

> Han dicho que Aire Frío está inspirado en *Largo Viaje hacia la Noche.* Me habría encantado inspirarme en O'Neill; O'Neill, premio Nobel, sería un honor tomar su pieza autobiográfica por modelo, pero yo, no pude… Antes que O'Neill estaba mi propia casa, que no es premio Nobel, que no ha escrito *Largo Viaje…,* pero a la que cuarenta años de miserias, de frustraciones, de hambre, le daban el derecho de inspirarme. Fue, pues, mi casa y no el señor Eugene O'Neill la inspiradora de *Aire Frío,* (…) he puesto en *Aire Frío* la historia de mi familia, que en resumidas cuentas es la historia de cualquier familia cubana de la clase media (Piñera, 1960, p.27-28)

Vale observar que se *Longa Viagem Noite Adentro* é obra autobiográfica de O'Neill, *Aire Frío* também será apregoada como tal por Piñera. Tal coincidência —entre outras— pôde despertar na crítica a opinião que manifestara. Com redação concluída em 1941, *Longa Viagem…* só será publicada em 1956, após a morte de O'Neill. (Apenas dois anos antes da conclusão de *Aire Frío*). Sobre o tema de *Aire Frío,* Piñera nos diz:

> *Aire Frío* es una pieza sin argumento, sin tema, sin trama, y sin desenlace. A pesar de ello la unidad dramática no se pierde, me parece, porque la obra acaba con lo mismo que empieza, es decir, con la vida de todos los días, pero no de la vida con saltos de la fortuna: hoy pobres, mañana ricos; hoy optimistas mañana, pesimistas; sino con la pobreza, la frustración, y también con algunas ilusiones, por cierto muy conmovedoras. (Piñera, 1960, p.28)

Sua declaração reforça a idéia de inexistência da referencialidade no texto dramatúrgico e literário de Piñera. Também parece clara uma vinculação com o Expressionismo no sentido de anularem-se as relações lógicas de desenvolvimento da cena.

Porém, em razão do tom autobiográfico, Piñera não deixa de apresentar tópicos do cotidiano e da realidade social cubana do período da narrativa (1940-1958), criando assim uma referencialidade —que Funcia considera inexistente em Piñera— que demonstra fatos associados às mudanças ocorridas na organização social e no universo cultural latino-americanos a partir do novo posicionamento adquirido pela região dentro do mundo capitalista ocidental, a partir da Segunda Guerra Mundial.

Por isso, diremos que *Aire Frío* identifica Piñera a Strindberg; o caráter autobiográfico impõe limites que reorientam a peça para os pressupostos expressionistas preconizados pelo autor nórdico, implicando em novo distanciamento do psicologismo de O'Neill. Se *Aire Frío* é releitura de *Longa Jornada Noite Adentro*, Piñera relê O'Neill à luz de Strindberg, aparando os excessos psicologizantes do autor norte-americano. O que nos parece ter sido uma opção consciente de Piñera:

> Con *Aire Frío* me ha pasado algo muy curioso: al disponerme a relatar la historia de mi familia, me encontré ante una situación tan absurda que sólo presentándola de modo realista cobraría vida ese absurdo. En *Aire Frío* me ha bastado presentar la historia de una familia cubana, por si misma una historia tan absurda que de haber recurrido al absurdo habría convertido a mis personajes en gente razonable (Piñera, 1960, p.29-30)

É irônica a decisão de Piñera em relatar o «absurdo» da condição de sua família — por extensão qualquer família latino-americana, já que a condição da Cuba pré-revolucionária em nada se distinguia da do resto do continente— através de um realismo que lhe trouxesse verossimilhança. Porém uma rápida análise no contexto político-social latino-americano demonstra que Piñera se refere à condição de dependência vivida na região, e aos absurdos que causa. Acreditamos ser interessante agregar, além disso, a seguinte declaração de Fernando Alegría:

> …ataca-se a falsidade e o convencionalismo burguês com a arma que merecem: o absurdo e a irracionalidade. Responde-se à regulamentação cívica com a imagem da ruína, do abuso, da cruel destruição da inocência, que são as marcas da nossa pseudocultura contemporânea. (…) O público vai aplaudir seus pesadelos, pedir um *encore* ao artista que o insulta: não se trata de uma catarse, mas de uma multiplicação da angústia no reconhecimento da desonra, isto é, no ato fingido da morte. Parece-me que isto pode ser aplicado ao ataque frontal que hoje dirigem contra o homem-poltrona autores como Virgilio Piñera em Cuba… (Alegría, 1979:348)

A condição de dependência do mercado externo é demonstrada por Piñera na seguinte fala (entre outras):

> OSCAR: *(Levantando la vista del papel.)* La carne faltará porque el gobierno la está mandando para el ejército norteamericano. La llevan en dirigibles.
> LUZ MARINA:¿En dirigibles? ¿Estás chiflado, Oscar? (Piñera, 1960, p.284)

Esta linha de pensamento encontra eco no trabalho de Néstor García Canclini, que se dedica a explorar o absurdo de ser cidadão de país(es) onde a condição subalterna que ocupa no cenário internacional lhe nega poder de consumo que lhe garanta total acesso aos benefícios da sociedade capitalista. A «condição de absurdo» a que se refere Piñera se inclui também em várias vertentes do pensamento filosófico —assim como literário, artístico etc.— latino-americano, ainda hoje empenhado em configurar a realidade e a essência do ser humano nesta parte do planeta.

Canclini mostra que nossa sociedade —refiro-me à latino-americana como um todo— tem seu conceito de cidadania estabelecido, segundo os padrões iluministas e da Revo-

lução Francesa, após a queda do sistema colonial. Entretanto Roberto Schwartz (1983) nos mostra que tal ideologia destoa das conjunturas sociais montadas na América Latina.

Com a aceleração dos processos de modernização tecnológica do subcontinente, a América Latina sofre o impacto da transformação radical das formas de produção, que leva a reboque uma estrutura social arcaica sem no entanto coadunarem-se a nova estrutura àquela preconizada pelo modelo iluminista burguês. O novo modelo econômico aprofunda o descompasso entre cidadania *de fato* e *de direito* por medir seu exercício através do consumo; outras conseqüências negativas deste processo são a massificação e uniformização cultural. Sobre este mesmo problema se manifestou Pier Paolo Pasolini:

> (…) a aculturação do Centro consumidor destruiu as diferentes culturas do Terceiro Mundo (…); o modelo cultural oferecido aos italianos, e, de resto, a todos os homens, é único. A conformação com esse modelo verifica-se antes de tudo no vivido, no existencial, e depois no aspecto e no comportamento de cada um. É aí que se vivem os valores, ainda por exprimir, da nova cultura da civilização de consumo, ou seja, do novo totalitarismo, que é o mais repressivo de todos. (Pasolini, 1979:64)

Tal é o caso da família Romaguera, em *Aire Frío,* sempre empenhados em adquirir um ventilador que lhes comprovasse a ascensão social, identificando-se o acesso a bens de consumo com a cidadania:

> LUZ MARINA: De lo que yo me acuerdo es de esto: Tengo cuarenta años bien cumplidos. Fíjate bien: suponiendo que viva muchos años más, de vida efectiva me quedarán unos veinte. *(Pausa.)* ¿Hay algo en perspectiva que cambiaría la miseria por opulencia, el aire caliente por el aire frío? (Piñera, 1960, p.321)

Observe-se que Cuba foi o primeiro país latino-americano em que esse processo foi levado a efeito, contudo interrompido pela Revolução de 1959.

Também na área da cultura a modernização garantiu o acesso a manifestações culturais que rompiam a dicotomia entre cultura popular e de elite ao mesmo tempo que estabelecia novos cânones no panorama cultural latino-americano. O seguinte trecho de *Aire Frío* mostra a reação popular para com manifestações artísticas modernas; Oscar (personificação de Piñera), buscando financiar a edição de um livro de poemas, tenta vender um número da rifa de um quadro à irmã Luz Marina:

> LUZ MARINA: Cinco pesos, ¿para qué?
> OSCAR: Para mi libro de poemas. Ya tengo veinte y cuatro pesos. Y además, cincuenta centavos para el número de la rifa.
> LUZ MARINA: ¡Ah, eso sí que no! El cuadro que estás rifando es horrorroso. Te daré los cinco pesos. No entiendo tus poemas, pero al fin y al cabo la familia es la familia *(Pausa.)* Óyelo bien: de rifa, nada. ¿Te enteras? No me gusta la pintura modernista.
> OSCAR: (*Dando vuelta al sillón se pone frente al público, al mismo tiempo que habla.)* ¡Vamos, ponte vulgar! Haz causa común con toda esa ralea, que dice que la pintura moderna no es pintura y que cualquiera puede pintar un cuadro. (Piñera, 1960, p.280)

Também o contato com as vanguardas do pensamento filosófico se faz presente, pelo que se pode apreciar no niilismo dessacralizador da fala de Oscar no seguinte trecho:

> OSCAR: *(tomando el libro.)* ¿No está mal, verdad?
> LUZ MARINA:¡Cómo va a estar mal, está sublime! Este libro tiene que consolarme de la ausencia del ventilador. *(Pausa.)* Oye, ¿qué quiere decir exatamente «Juegos Profanos»? Es un título que suena bien, pero no lo entiendo del todo.
> OSCAR: Juegos de este mundo, juegos que no son sagrados.
> ÁNGEL: ¿Tú crees que no hay nada sagrado?
> OSCAR: En este mundo nada. todo es profanable. *(Pausa.)* Ya ves: Ventilador profanado, Luz Marina profanada… (Piñera, 1960, p.308)

O processo histórico vivido pelo país não passa desapercebido a Piñera, que coloca em vários quadros da obra comentários a esse respeito, seja sobre a queda de Prío (1952):

> ENRIQUE: Nunca acabaré de entenderte. Ayer el Mulato tumbó a Prío, y tú, como si nada…¿Para qué vives en este mundo?
> LUZ MARINA: ¿Y a mí qué me importa si el Mulato subió y si el Lindo bajó? Para lo que van a darme *(Pausa.)* Los presidentes entran y salen y nosotros seguimos comiendo tierra.
> ENRIQUE: ¿Pero tú sabes quién es Batista? Es algo muy serio…» (Piñera, 1960, p.346)

Seja sobre a instabilidade do regime de Batista, em 1958:

> LUZ MARINA: *(Coge el periódico que está sobre la mesa, le pasa la vista en voz alta.)* «Afirma el Ministro de Defensa que no hay rebeldes en la Sierra Maestra». *(De nuevo pone el periódico sobre la mesa.)* Si el Ministro afirma que no hay rebeldes, seguro que hay rebeldes. (Piñera, 1960, p.376)

A introdução de novas tecnologias não passa desapercebida na obra, através da sutil mudança da lâmpada que aparece no cenário —efetuada a cada passagem de tempo— se verificam as mudanças no cotidiano. As novas tecnologias —no caso o sistema de eletricidade— alavancou o desenvolvimento da indústria cultural na América Latina, de que Renato Ortiz nos fornece vários exemplos, entre os quais o de que Cuba possuía, já em 1933, o quarto maior sistema de radiodifusão do mundo.[2] A união dos anunciantes com os programadores das rádios proporcionou o surgimento das radionovelas, e tal fato é demonstrado em *Aire Frío*, já que a cada ato as personagens estão sempre ouvindo uma radionovela; expressando subrepticiamente alterações ocorridas no lazer e no uso do tempo doméstico próprias e características do processo de modernização.

De certo *Aire Frío* não deixa de sofrer influências das radionovelas; é uma obra cuja mola-mestra está calcada na profusão de diálogos, o cenário é mínimo —sempre os mes-

2. Sendo superado apenas pelos Estados Unidos, Canadá e União Soviética. p.85

mos móveis, que Piñera alega terem sido sua inspiração— e as poucas rubricas se referem quase sempre ao ritmo e tom de voz utilizado pelas personagens, aproximando a peça de uma radionovela transmitida ao vivo. Fato aliás corriqueiro na época, e de que Piñera nos fala num quadro, onde faz uso também de auto-referencialidade:

Trata-se de uma seqüência da peça —em que o pai da família Romaguera se enamora da sobrinha e afilhada Beba, originando uma discussão indireta entre este e Luz Marina, na qual esta se aproveita do enredo de uma radionovela *(La Malquerida)* para lançar farpas— novamente do tema incesto, já utilizado em *Electra Garrigó;* repare-se que a visão de incesto mostrada em *La Malquerida* tem paralelos com a visão de Piñera para a obra que tratamos anteriormente:

> OSCAR: *(tratando de desviar la atención hacia otro tema).* Luz Marina, ¿quieres ir al teatro esta noche? Dan La Malquerida. Me regalaron dos entradas.
> LUZ MARINA: *¿La Malquerida?* ¡Me encanta! *(pausa, con intención)* el padrastro enamorado de la hijastra…¡Qué cochino!(…)
> LAURA: Y la madre, ¿se entera?
> LUZ MARINA: ¡Pues claro! Por una copla que canta todo el pueblo.
> LAURA: ¿Qué hace la madre?
> LUZ MARINA: Matar. (Piñera, 1960, p.301-302)

Também ao final de *Aire Frío* Piñera menciona sua próxima obra: *El Filántropo* —escrita ao mesmo tempo que *Aire Frío*, só estreará em 1960— estabelecendo assim um elo de continuidade no conjunto de sua obra:

> OSCAR: Luz Marina, te contaré mi nueva producción. Se titula «El Filántropo».
> LUZ MARINA: ¡Vivan los filántropos!
> OSCAR: *(poniéndole la mano en el hombro.)* No te adelantes a los acontecimientos. En dos palabras: mi filántropo regala un millón de pesos a la persona que logre escribir un millón de veces la frase; «Yo quiero un millón de pesos.» (Piñera, 1960, p.383)

Como vemos há nesta obra de Piñera a presença de uma função referencial, imposta pelo tom autobiográfico; que denota também a série de profundas transformações vividas pela América Latina durante o período em questão: a introdução de uma nova visão de mundo, de novos conceitos para a Arte, a constatação da instabilidade dos regimes políticos etc. Todos estes fatores seriam temas ideais para peças de caráter naturalista ou de tom psicológico; Piñera, porém, lança mão do tom realista para realçar o caráter absurdo da obra, uma vez que no cotidiano estão todos os elementos de que necessita para criar.

Ponderemos que *Aire Frío* beira sempre o realismo e o melodrama, não esquecendo que uma vertente da tradição teatral latino-americana já comportava estes dois itens como seus pilares de sustentação; se Piñera os alinha ao lado de outros componentes próprios do Teatro do Absurdo e do Existencialismo, isso resulta numa carnavalização da realidade e dos distintos regimes de visibilidade. Com isso vemos o desdobrar do recurso antropofágico já utilizado em *Electra Garrigó* aplicado desta vez ao plano da construção do drama.

Logo, vemos que a proposta antropofágica de Oswald de Andrade pôde ser aplicada em outras dramaturgias —desde que houvesse uma similaridade entre seus processos

históricos— e, que nesse sentido Piñera —provavelmente desconhecendo a obra de Oswald— ampliou o seu alcance, posto que os pressupostos oswaldianos haviam sido formulados a partir de uma visão próxima do Expressionismo durante os anos 20 e 30, não alcançando o Teatro do Absurdo ou o Existencialismo, elaborados durante os anos 40 e 50. Logo, vemos que a recusa de Piñera da elaboração de um drama psicologizante —como o de O'Neill— se fez não porque o autor cubano estivesse imbuído de um *corpus* teórico que se contrapusesse àquele, mas porque a carnavalização lhe parece o meio mais eficaz de alcançar seu público.

3. A Flor mais resistente de Dada

Se o trabalho de Piñera mostra a carnavalização como um processo válido para todo o conjunto cultural latino-americano, a obra de Piñera mostra também que a carnavalização se constituiu num verdadeiro «freio» para a introdução de teorias dramatúrgicas estranhas à América Latina, além de exercer um papel prescritivo reavaliando o conceito geral sobre o grotesco.

Vimos que Bakhtin divide o grotesco em duas categorias: modernista e realista; expressionista e existencial e popular, respectivamente. Afirmamos que na América Latina —em parte graças ao seu distanciamento do centro de produção cultural da Europa capitalista— puderam manter-se elos da cultura carnavalesca medieval com manifestações populares garantindo a continuidade do grotesco realista, desaparecido na Europa Ocidental. A questão já levantada que agora retomamos é: As manifestações culturais latino-americanas— em que Piñera e Nelson Rodrigues se enquadram —são frutos da adaptação do grotesco modernista ou seriam resultado de uma reelaboração do grotesco realista à luz dos novos questionamentos resultantes das modificações no panorama geral do subcontinente originadas pelo seu enquadramento na sociedade capitalista? Há pouco defendíamos a idéia de que a junção do Expressionismo com a comicidade latino-americana— de expressão fortemente grotesca —resultara incestuosa, mantemos nossa posição.

Um estudo mais acurado da trajetória cultural latino-americana —que nos escusamos de realizar em virtude do espaço deste trabalho— nos mostra que a permanência do grotesco na nossa realidade cultural não se restringe somente ao teatro, sendo inclusive mais forte na literatura, onde se erigiu como cânon (O grotesco perpassa toda a produção literária canônica latino-americana do séc. XX, desde Neruda —que Bakhtin cita— e o Realismo Mágico de Carpentier e García Márquez até o Realismo Fantástico de Cortázar e Borges).

Afirmamos que as obras de Piñera e Nelson Rodrigues refletem a adaptação do ideário das vanguardas européias em grau muito menor do que refletem um inconsciente latino-americano, manifesto não apenas na temática, mas na encenação, que como vimos, encontra paralelos em Strindberg.

O conceito de dispositivo estabelecido por Michel Foucault pode ser aplicado a este momento da cultura latino-americana, em que a condição de dependência externa se configurava sobre novos patamares estabelecendo assim mudanças nos regimes discursivos latino-americanos. Se Foucault aplica este conceito à rede de discursos que perpassam a visibilidade em relação ao sexo, apliquemo-lo às alterações no plano político processadas no período que vimos estudando.

A incorporação do regime capitalista, levada a efeito por governos comprometidos com a manutenção do *status* de órbita norte-americana, efetivada muitas vezes pelo recurso a regimes de força, provocou o surgimento de todo um conjunto de discursos que atuaram no campo do espaço público, levando para o palco as experiências destas mudanças. Com isso, o tema político predominará na dramaturgia latino-americana —alavancado pelo sucesso da Revolução Cubana, propõe o socialismo como alternativa para nossa problemática política— e incorpora também novas influências: Brecht e Artaud. (Vale notar que Brecht é identificado por Bakhtin como sendo grotesco realista e Artaud é visceralmente empenhado em devolver à dramaturgia o caráter ritual que perdera). Claro está, em função destas mudanças na orientação dramatúrgica continental, que autores como Piñera e Nelson foram durante algum tempo encarados como «reacionários e alienados».

Contudo, ao compararmos as concepções dramatúrgicas de Piñera às de Oswald, devemos atentar para o fato de que se ambos incorporam a «devoração» como parte de seu processo de criação e de modernização da cena, os panoramas em que se desenvolverão serão quase opostos: o Brasil continuará seu processo sem que haja uma revolução no plano político, Cuba continuará o seu *por causa* da Revolução, como nos diz Oviedo:

> O triunfo da Revolução Cubana deu novo impulso e sentido ao teatro nacional: o fervor popular, o acesso de um novo público ao espetáculo teatral, o apoio estatal aos autores, diretores e técnicos, foram os estímulos principais. (…) surgem José Triana (mundialmente conhecido por *La noche de los asesinos),* Antón Arrufat, Héctor Quintero, etc» (Oviedo, 1979:451)

Se constata que a dramaturgia de Piñera foge ao cânon moderno não só porque contém vários elementos pré-modernos, mas porque o conceito de cânon na América Latina era, ao tempo de Piñera, e talvez ainda seja, desligado daquele consagrado no Ocidente. A construção teórica desta dramaturgia se ergue sobre patamares outros, também construídos na América Latina, como os de Oswald de Andrade. Suas propostas se configuram como antagônicas àquelas do teatro racional ocularcêntrico e psicologizante que a sociedade ocidental desenvolvida erigira, valendo-lhe assim o epíteto dado por Fernando Alegría: *Antiteatro, flor mais resistente de Dada* (Alegría, 1979:349).

4. Referências Bibliográficas

Albuquerque, Severino João, 1991, *Violent Acts-a study of contemporary Latin American Theatre,* Detroit, Wayne State University Press.

Alegría, Fernando, 1979, «Antiliteratura» in César Fernández Moreno, *América Latina em sua literatura,* São Paulo, Ed. Perspectiva.

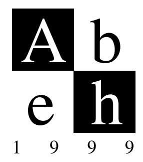
Canclini, Néstor García, 1995, *Consumidores e Cidadãos-conflitos multiculturais da globalização,* Rio de Janeiro, Editora UFRJ.

Foucault, Michel, 1977, «Nós, vitorianos» *in História da Sexualidade I; a vontade de saber.* Rio de Janeiro, Graal.

Funcia, Márcio Otávio Colussi, 1996, «A narrativa impiedosa de Virgilio Piñera» *Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos,* 6: 255-260.

O'Neill, Eugene Gladstone, 1970, *Electra Enlutada-Uma Trilogia,* Rio de Janeiro, Edições Bloch.
—, *Longa Jornada Noite Adentro,* Rio de Janeiro, Agir.
Ortiz, Renato, 1988, «Memória e Sociedade: os anos 40 e 50». In: *A Moderna Tradição Brasileira,* São Paulo, Ed. Brasiliense.
Oviedo, José Miguel, 1979, «Uma discussão permanente». In: César Fernández Moreno (org.) *América Latina em sua Literatura,* São Paulo, Ed. Perspectiva.
Pasolini, Pier Paolo, 1979, *Escritos Póstumos,* Lisboa, Moares Editores.
Pereira, Victor Hugo Adler, 1995, «Nelson Rodrigues e o Realismo Psicológico». In: Carlinda Fragale Pate Núñez (org.), *Letras em Tese,* Rio de Janeiro, Relume Dumará/Centro Cultural Banco do Brasil.
—, 1994, «Nelson Rodrigues e os Teatros da Modernidade». Rio de Janeiro, Tese de Doutorado apresentada à Faculdade de Letras da UFRJ.
Pianca, Marina, 1990, «El Teatro de Nuestra América: Un proyecto continental 1959-1989», Minneapolis, Institute for the Study of Ideologies and Literature.
Piñera, Virgilio, 1960, «Aire Frío». In: *Teatro Completo,* Ediciones R, La Habana.
—, 1960, «Electra Garrigó». In: *Teatro Completo,* Ediciones R, La Habana.
Rodrigues, Nelson, 1981, «Senhora dos Afogados». In: *Teatro Completo,* Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
—, 1981, «Álbum de Família». In: *Teatro Completo,* Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
Schwarz, Roberto, 1983, «As idéias fora do lugar». In: *Ao vencedor as batatas,* São Paulo, Ed. Vozes.

Luiz Fernando Dias Pita
Mestrando. Universidade Fluminense



Anuario brasileño de estudios hispánicos, 9 (1999), 169-182. ISSN 0103-8893

Uma releitura do Quixote de Cervantes pelo Don Quixote de Angelo Agostini

Sandra Regina Moreira

1. Introdução

O *Quixote,*[1] de Miguel de Cervantes, é uma das maiores obras da literatura universal. Através do número imenso de estudos realizados a seu respeito e também de sua influência em muitas outras obras pode-se avaliar um pouco de seu valor. Na Espanha, podemos ver de maneira notável um pouco dessa influência em Miguel de Unamuno, com *sua Vida de Don Quijote y de Sancho* (1939); no Brasil, um bom exemplo da herança cervantina é o romance *Triste fim de Policarpo Quaresma,* de Lima Barreto (1992). Mais românticos ou mais realistas, o fato é que o *Quixote* influenciou e continua influenciando gerações de leitores, críticos e autores que tentam, quixotescamente, desvendar-lhe os mistérios.

No Brasil, uma corrente de análise que vem há algum tempo ganhando espaço dentro dos estudos cervantinos é o estudo de recepção do *Quixote*. É dentro dessa mesma linha de estudo que venho desenvolvendo meu projeto de Mestrado desde 1996, tendo como objeto central o jornal ilustrado *Don Quixote,*[2] de Angelo Agostini.

---

1. A edição utilizada do *Quixote* foi a comentada e anotada por John Jay Allen (Madrid, Cátedra, 1994). As citações procedem dessa edição indicando, entre parênteses, a parte da obra (I ou II) e o capítulo em numeração romana.

2. Para evitar confusões durante a leitura deste trabalho, foram adotadas as seguintes grafias para distinguir as publicações e os personagens de Cervantes e de Agostini: Cervantes - *Quixote* / Dom Quixote; Agostini - *Don Quixote* / Don Quixote.

O *Don Quixote* de Agostini foi publicado no Rio de Janeiro de 1895 a 1903, durante a presidência de Prudente de Moraes e de Campos Sales. De fundo político, os temas nacionais e cotidianos são tratados com muita atenção e, sobretudo, com muita ironia, o que fez deste um dos principais periódicos lidos naquela época. Além da ironia, os principais instrumentos de luta usados por Agostini são, nada mais nada menos, que seus dois personagens centrais: Don Quixote e Sancho Pança, além da própria Dulcinéia — eternamente «encantada» e agora sob a forma de um Brasil distante dos ideais de ordem e progresso apregoados pela República (1889). O que se vê nesta publicação é uma adaptação do mito quixotesco conforme à realidade brasileira do final do século XIX e início deste.

Nas páginas do jornal ilustrado *Don Quixote* o leitor se reencontra com a famosa dupla cavaleiro andante / escudeiro no meio de diversas aventuras; Don Quixote reaparece mais engenhoso que nunca lutando por seu novo ideal, e Sancho, como não podia deixar de ser, está ainda mais gracioso. Neste estudo serão analisadas a interpretação que é dada ao mito e a acomodação pela qual os personagens cervantinos passaram para chegar até o Rio de Janeiro dos malandros. Para isso, antes de começar a análise propriamente dita, será feito um breve estudo sobre a presença da dupla Dom Quixote / Sancho Pança na América e no Brasil.

2. A presença do Quixote em terras americanas

No Brasil, o interesse pela cultura hispânica não surgiu por acaso; segundo Mônica Pimenta Velloso (1996), isso ocorreu por diversos motivos que serão expostos a seguir.

Primeiramente, é necessário levar em conta diversos fatores e movimentos que estavam acontecendo no Brasil do final do séc. XIX e início do séc. XX, como o antilusitanismo e o movimento jacobino,[3] que nessa época assumem força crescente, principalmente no Rio de Janeiro e em São Paulo. Os movimentos obtêm bastante popularidade apoiando a luta contra a carestia de vida e, conseqüentemente, combatendo a atuação dos portugueses na vida pública. O antilusitanismo acaba traduzindo o desejo de quase todos os setores sociais que aspiravam a uma sociedade moderna, industrial e urbana, uma vez que se associou à idéia de modernidade à de antilusitanismo, identificando Portugal com o atraso do passado colonial brasileiro. Num contexto de crescente desprestígio das tradições portuguesas como esse, ocorreu um clima favorável à penetração de algumas idéias e valores hispânicos. Assim, a herança cultural da Espanha seria recuperada, por exemplo, através de um personagem da literatura clássica espanhola como Dom Quixote. Mas não foi apenas o antilusitanismo o único responsável por essa mudança. Certamente há nesse momento um forte apelo de nacionalidade e modernidade envolvendo o personagem de Cervantes; porém, não se tratava apenas de resgatar o herói criado pela narrativa espanhola do século XVII. O que aparece é um herói atualizado e vivo, capaz de traduzir os valores e anseios dos tempos modernos, tanto na Espanha quanto na América.

3. Formado por membros e simpatizantes da «Revolução Federalista» (1892-1893), que envolveu o Rio Grande do Sul, Santa Catarina e o Paraná.

> —Sancho amigo, has de saber que yo nací, por querer del cielo, en esta nuestra edad de hierro, para resuscitar en ella la de oro, o la dorada, como suele llamarse. Yo soy aquel para quien están guardados los peligros, las grandes hazañas, los valerosos hechos. (I, XX)

E não seria esse o desejo de todos: viver numa «edad dorada» totalmente de acordo com suas aspirações?

Na virada do séc. XIX, a Espanha atravessava uma crise política sem precedentes na história. Abalada pelo fim das guerras coloniais e pela intervenção dos Estados Unidos, o país experimentou a mais profunda desilusão com a política, além da perda de confiança nacional. Desconfiava-se não da política em si, mas dos homens que a faziam e do modo de fazê-la. Os intelectuais vivenciaram particularmente essa situação de desorientação social, procurando nas artes novos referenciais para resgatar o sentido da nacionalidade. Entre a geração de 98 será bastante intensa a separação entre política e modernidade. Para estes, a verdadeira Espanha deveria ser procurada na vida cotidiana do povo. Assim, caberia ao escritor e à literatura, através das tradições populares, desvendar o enigma da nacionalidade. Essa missão grandiosa do intelectual na modernidade não se construiu ao acaso; fez-se necessário resgatar tradições e mitos que garantissem a sua legitimidade e o seu respaldo social. É nesse sentido que se deu a incorporação do mito quixotesco à literatura modernista espanhola. Projetado e atualizado em utopias modernas, o símbolo quixotesco serviria de estímulo à ação intelectual de caráter regenerador. Nesse contexto, o resgate da figura de Dom Quixote significa a recuperação das idéias, símbolos e utopias como instrumentos eficazes no processo de transformação social:

> ¿Y qué ha dejado Don Quijote?, diréis. Y yo os diré que se ha dejado a sí mismo, y que un hombre vivo y eterno, vale por todas las filosofías. […] Y diré: ¡el quijotismo, y no es poco! Todo un método, toda una epistemología, toda una estética, toda una lógica, toda una ética, toda una religión sobre todo, es decir, toda una economía a lo eterno y lo divino, toda una esperanza en lo absurdo racional. (Unamuno, 1967:290-291)

A obra de Unamuno, conforme já foi apontado no início deste estudo, é um ótimo exemplo de como a figura de Dom Quixote tomou uma forma idealizada através da exaltação da loucura do cavaleiro, interpretada como grandeza, ousadia, enfim, como elemento indispensável ao empreendimento social. A cega confiança que ele tinha em si mesmo deveria servir para inspirar a Espanha moderna, da mesma forma que a utopia e o sonho aspirados pelo personagem cervantino o emancipara de seu criador, permitindo que este vivesse com um alento próprio, segundo acreditava Unamuno (Zubizarreta, 1960:44).

Essa nova visão do intelectual como um «combatente» tomou diversas formas. Na Hispano-América, por exemplo, em meados do séc. XIX e início do séc. XX, vários periódicos reconstroem a dupla Dom Quixote / Sancho Pança através da paródia como motivo de sátira político-social à nacionalidade.[4] Predomina a idéia de que por trás do riso

4. Alguns desses periódicos são: *Sancho Panza* (Madri, 1863), *Don Quijote* (Havana, 1864-1865), *Don Quijote* (Madri, 1869), *Don Quijote* (Madri, 1887), *Sancho Panza* (Madri, 1889), *Don Quijote* (Madri, 1892), *Don*

e da caricatura está a reflexão filosófica, resultando daí o caráter universal da obra. Embora não seja a tônica geral, em algumas dessas obras é visível a ênfase americanista: «Hemos escrito un *Quijote* para América Española y de ningún modo para España» (Velloso, 1996:211).

Outros intelectuais preferiram defender o arrojo do personagem cervantino como exemplo para a América. Assim, aventurar-se no terreno do ridículo visando a alcançar a virtude é a «mais cervantesca das empresas e um programa de vida para o continente americano» (Velloso, 1996:211). Dessa forma, na América o que se verifica é que a obra de Cervantes ganha realidade extra literária, somando-se aos valores concretos da realidade. Assim, o seu personagem converte-se numa espécie de modelo espiritual e literário.

Volto, neste ponto, a perguntar sobre a simbologia do cavaleiro cervantino. Por que foi escolhida por tantas publicações uma figura tão ligada ao universo da fantasia e da ficção para ser uma espécie de intérprete da realidade? Talvez Luís Costa Lima possa ajudar nesta reflexão. Segundo ele,

> O *Quixote* relaciona o fictício com o cotidiano, não para que apenas ria do primeiro e corrobore a sensatez do segundo /…/. Com Cervantes nasce o ficcional moderno, a partir de uma dupla negação: negação da fantasia indiscriminadora e negação da intocabilidade do cotidiano (Lima, 1986:62).

Assim, segundo Lima, o *Quixote* engendraria uma nova visão: a da ficção. A partir desta, a realidade passa a ser compreendida como fantasia e como cotidiano: ambos os aspectos estão sujeitos à ironia, ao questionamento e à relativização. Além disso, é indiscutível que certas técnicas criadas por Cervantes acabam por se intensificar no mundo moderno: uma delas é a crise de autoridade, bastante marcada no *Quixote* e em suas *Novelas exemplares*, por exemplo. No primeiro, há a presença de um narrador, de um tradutor e de um autor árabe (Cide Hamete Benengeli); no prólogo das novelas, o próprio autor renuncia a sua autoridade moral quando se coloca no mesmo nível dos leitores.[5] Da mesma maneira o quadro «Las Meninas» de Velázquez, por exemplo, indica que o mundo pode ser visto a partir de diversas perspectivas.

Por fim, Dom Quixote está também irremediavelmente ligado a uma herança de humor, ainda que esse elemento tenha facetas trágicas, como acreditavam os defensores de uma visão romântica do romance de Cervantes. E este é um ponto fundamental na escolha da dupla cavaleiro / escudeiro pelos intelectuais e caricaturistas: estes perceberam

---

Quixote (Brasil, 1895-1903), *Don Quijote* (México, 1919-1920) e *D. Quijote de los Andes* (Buenos Aires, 1926-27).

5. No referido prólogo das *Novelas Exemplares,* Cervantes explica que deu o nome de «exemplares» às novelas porque «no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso; y si no fuera por no alargar este sujeto, quizá te mostrara el sabroso y honesto fruto que se podría sacar, así de todas juntas, como de cada una de por si. Mi intento ha sido poner en la plaza de nuestra república una mesa de trucos. Donde cada uno pueda llegar a entretenerse, sin daño de barras; digo sin daño del alma ni del cuerpo, porque los ejercicios honestos y agradables, antes aprovechan que dañan» (1992:63-64). Mas será que com um autor que compartilha a posição do leitor, abrindo mão de sua autoridade moral, podemos encontrar exemplos nas ditas «novelas exemplares»?

que o humor aparece como a principal linguagem capaz de despertar e mobilizar a atenção do público. É através do riso e do escárnio que se falam e denunciam as verdades mais cruéis. Segundo Mônica Velloso (1996), nas publicações contemporâneas ao *Don Quixote*, os intelectuais e caricaturistas se apresentam como verdadeiros cavaleiros andantes, propondo-se a lutar pela justiça social e pela instauração de uma imprensa sã e livre. O lápis do caricaturista é comparado a uma lança de combate às injustiças sociais.

Sobre a tradição cervantina no Brasil, Luís da Câmara Cascudo (1976) esclarece alguns pontos muito interessantes. Segundo ele, os personagens cervantinos, Dom Quixote em particular, estão bastante presentes na memória popular brasileira via tradição oral. O autor sugere a possibilidade do *Quixote* já ser conhecido no Brasil desde o século XVII, quando uma remessa de mais de 300 exemplares da primeira parte chegou à América Hispânica. Dessa forma, a possibilidade de intercâmbio entre esses países é um fato possível e que deve ser levado em conta. Além disso, grande parte das correntes migratórias espanholas que se dirigiram para o Brasil em meados do séc. XIX era composta de agricultores, de onde se conclui que uma parte expressiva de suas tradições haja sido transmitida de forma oral. Assim, segundo Câmara Cascudo (1976), teria sido através das narrativas familiares, de contos, provérbios, refrões e trocadilhos passados de pai para filhos que parte expressiva da herança cultural espanhola teria sido incorporada a nossa cultura. Não se pode ignorar também os chamados «embaixadores espontâneos»: Câmara Cascudo designa assim imigrantes, exilados, viajantes, sacerdotes e revolucionários que participaram do intercâmbio cultural entre Espanha e América. Através deles e de suas histórias pessoais, muitas das tradições espanholas ficaram conhecidas e, na apropriação pelos povos americanos, ganharam diversas leituras.

Um outro ponto importante na questão da recepção do *Quixote* no Brasil refere-se à leitura da obra. A construção do imaginário Dom Quixote / Sancho Pança, no Brasil do final do séc. XIX e meados da década de 1910, deve ser pensado, segundo Mônica Pimenta Velloso, «a partir do complexo entrecruzamento de influências entre as chamadas cultura erudita e cultura popular» (1996:193). Assim, as figuras do cavaleiro e do escudeiro não foram recortadas diretamente da obra de Cervantes pela maioria dos intelectuais da época. Com exceção de Lima Barreto e Bastos Tigre, não se tem conhecimento de outros intelectuais que tenham realmente feito uma leitura sistemática da obra de Cervantes; a grande maioria teve um maior contato com o *Quixote* a partir de interpretações, críticas e polêmicas. Tudo indica que na Espanha e em outros países ocorreu a mesma coisa, ou seja, uma difusão oral e popular do ideal quixotesco, muitas vezes alheia até mesmo à leitura da obra original. Isso explica a presença de tantas idéias que não correspondem exatamente ao *Quixote*, assim como de imagens para sempre associadas ao cavaleiro cervantino, como os famosos moinhos de vento. Portanto, as figuras de Dom Quixote e Sancho, assim como diversos episódios da história acabaram se convertendo em algo extremamente familiar e conhecido. Tem-se, dessa forma, um campo livre para a imaginação e à criatividade já que, no processo de apropriação cultural, foram apagados, enfatizados ou simplesmente remodelados diversos elementos da narrativa original.

Pensando especificamente no caso de Agostini, nada se pode dizer sobre este ter ou não lido o *Quixote* ou apenas conhecê-lo por via oral ou através de estudos críticos; sua biografia em nada esclarece. Apenas pode-se levantar hipóteses calcadas numa análise de sua leitura do mito quixotesco: é pensando nisso que passo à análise do *Don Quixote*.

Como o jornal foi publicado durante quase nove anos, foram selecionados apenas o editorial e duas ilustrações do primeiro número, por representarem a síntese do objetivo de Agostini ao editá-lo. Esses textos[6] serão estudados levando-se em consideração os seguintes aspectos: a fixação da dupla cavaleiro / escudeiro no imaginário popular, a retomada de passagens marcantes do *Quixote*, a caracterização do cavaleiro andante, do escudeiro Sancho Pança e de Dulcinéia, e também a presença da idéia fixa que leva os heróis a agirem.

3. Don Quixote e os moinhos de vento

O primeiro texto que será analisado é a ilustração da capa do primeiro número, representada na página seguinte.

Esta ilustração têm um significado especial, pois está apresentando o jornal aos leitores. Mas o que mais chama a atenção do leitor é o fato do jornal estar sendo apresentado pelos famosos personagens de Cervantes: Don Quixote e seu escudeiro Sancho Pança. A figura se compõe ainda pela presença de Rocinante e do inseparável asno, tão querido por Sancho. Para o leitor comum, esses personagens trazem a lembrança de uma certa história que conta aventuras de um herói diferente, enlouquecido; essa lembrança se torna mais intensa com a presença, ao fundo, da ilustração de dois moinhos de vento, uma referência à aventura mais conhecida de Dom Quixote. E o retrato parece bastante fiel, pois os personagens possuem as mesmas características físicas descritas na obra de Cervantes: Dom Quixote é um cinqüentão magro, alto e possui um bigode razoável; Sancho, ao contrário, aparenta menos idade, é baixinho e rechonchudo. Para se assemelhar ainda mais ao personagem cervantino, este Don Quixote vem vestido de cavaleiro e empunha sua lança, à qual se prende uma faixa em que se pode ler o nome do jornal, de seu autor e o endereço da publicação.

Mesmo que o *Quixote* não tivesse sido lido por todo o público do jornal, o fato é que as figuras de cavaleiro e escudeiro já faziam parte do imaginário popular, bem como a tão difundida aventura dos moinhos de vento. Pode-se ver daí que a ilustração escolhida por Agostini para figurar como capa do primeiro número não poderia ser mais acertada, pois ele conseguiu atrair a atenção do público e sua curiosidade: o que é que poderia trazer um jornal que tem como título o nome de um certo cavaleiro sonhador e maluco? Será que este novo Don Quixote vem para combater moinhos de vento ou, talvez, para libertar sua amada Dulcinéia? Talvez ele ainda esteja perseguindo sua idéia fixa, tão presente no romance de Cervantes. Mas afinal, para que viria um cavaleiro andante para o Brasil recém transformado em República? Afinal, o próprio Agostini foi um incansável lutador que brigou pela derrubada do Império e instauração da República. Não seria este, então, um sistema perfeito, o sonho utópico do criador do Don Quixote? Se assim o fosse, não se explicaria a presença batalhadora ou mesmo cômica do cavaleiro. Estas respostas talvez estejam no editorial do mesmo número,[7] que transcrevo a seguir.

---

6. A palavra *texto* está empregada aqui no sentido semiótico, ou seja, como todo objeto de significação e de comunicação, independente do uso da expressão escrita (Barros, 1988).

7. Foi mantida a grafia original.



1. *Don Quixote*, 25/01/1895, no 1, p. 1. Gentilmente cedido pelo Prof. Dr. Antonio Luis Cagnin, da Escola de Comunicação e Artes da USP.

4. «Mais civilisação, mais progresso, mais humanidade»

Rio de Janeiro, 25 de janeiro de 1895.

Don Quixote

É universalmente conhecida a obra monumental de D. Miguel de Cervantes, e por isso, nos julgamos dispensados de dizer o que foi o heróe famoso, cujo nome lhe serve e nos serve de titulo.

A pouco e pouco os nossos leitores e o publico terão ensejo de perceber que este nosso *Don Quixote*, jà pelo nome, jà pelo seu caracter exquisito, tem muita affinidade e até mesmo algum parentesco com o decantado e engenhoso fidalgo de La Mancha.

Embora o tempo seja outro e o decurso de seculos désse lugar a progressos admiraveis na Sciencia, na Arte, na Politica, em todos os ramos, emfim, do saber humano, o certo é que neste fin de siècle ainda se soffre muito, ainda se é victima de um sem numero de prejuizos moraes, e de inqualificaveis abusos, praticados quasi sempre pelos fortes, ou que suppoem sel-o, contra os fracos, que são, na maioria dos casos os que não teem consciencia da sua força.

Apezar de se haver derramado rios de sangue humano pela affirmação da supremacia do direito sobre a força, e não obstante a civilisação da nossa epocha, há uma tendencia fatal para adoptar, e dar-lhe fòros de legitimidade, o tremendo axioma do ferreo Bismarck: — *A força antes do direito*.

Pois bem: com o pensamento na sua Dulcinéa, que é esta patria brazileira, tão bella e tão forte, o *Don Quixote*, que ora se apresenta, està resolvido e prompto a quebrar muitas lanças pelo seu grande ideál, que é:

— *Mais civilisação, mais progresso, mais humanidade*.

Se, na realisação deste programma, encontrar *Don Quixote* as disillusões que assoberbaram o seu incomparavel homonymo, affrontal-as-ha intemerato e proseguirá àvante —tendo o cuidado porém, de prestar mais attenção ao seu fiel escuderio, o precioso Sancho Pança, que o acompanharà, indefectivel, em toda a penosa jornada, que o avisarà de todos os perigos imminentes, e lhe darà sempre a nota realista, a nota pratica, a nota philosophica dos acontecimentos.

Assim apresentado, *Don Quixote* curva-se reverente, e:

— Sauda o magistrado supremo da Nação, o illustre Dr. Prudente de Moraes, de cuja alta capacidade intellectual, de cujos sentimentos humanitarios, esperam os bons brazileiros a paz e o progresso desta grande Patria.

— Sauda o notavel representante desta cidade, o Dr. Furquim Werneck, fazendo votos sinceros para que, como prefeito, consiga dotar o Rio de Janeiro com os melhoramentos que a prova da competencia do Sr. Dr. Del Vecchio pode suggerir e executar.

— Sauda tambem o integro cidadão Dr. André Cavalcanti, chefe de policia, e seus dignos auxiliares, rogando-lhe em nome da civilisação, haja de empregar a energia moral e a força material necessarias, para a prompta e decisiva repressão das scenas de vandalismo com que certos grupos ameaçam a tranquillidade publica.

— E, por fim, *Don Quixote* sauda os seus bons collegas da imprensa desta Capital e da dos Estados, e o respeitabilissimo publico, aos primeiros desejando a maior união na defeza das boas causas, e ao ultimo —que Deus o livre e guarde dos nefastos acontecimentos por que passou ultimamente.»[8]

Este primeiro editorial do *Don Quixote* apresenta diversas afinidades com a obra de Cervantes. Primeiramente, há a presença dos personagens centrais: Don Quixote, Sancho e Dulcinéia. No entanto, conforme a análise irá mostrando, além das semelhanças há, principalmente, muitas diferenças na acomodação do mito quixotesco à realidade brasileira.

8. *Don Quixote,* 25/01/1895.

Focalizando a princípio o Don Quixote, pode-se fazer diversas observações. Em primeiro lugar, este novo cavaleiro andante ressurge dentro de seu melhor estilo: defender os fracos, desfazer o mal e endireitar o que está torto, ou seja, defender os interesses de todos os «bons brazileiros». No entanto, diferentemente do «heróe famoso» e do «decantado e engenhoso fidalgo de La Mancha», este Don Quixote renasce tendo como missão fundamental libertar sua «Dulcinéia», que é «esta patria brazileira, tão bella e tão forte», do atraso em que está mergulhada e dos grupos que insistem em mantê-la longe do grande ideal, que é «*Mais civilisação, mais progresso, mais humanidade*». Assim, já é possível ver que, ainda que ambos cavaleiros sejam movidos por uma idéia fixa, esta aparece diferenciada entre eles. Em Cervantes, Dom Quixote tinha por «idea fija», além de defender os fracos e oprimidos, restaurar a ordem da cavalaria andante através da força de seu braço e das «aventuras» por ele enfrentadas (ou criadas). E é nessa idéia fixa que se centra sua loucura, pois se não está envolvido em «aventuras» ou se não fala a respeito da cavalaria andante, Dom Quixote se porta como o mais equilibrado dos seres.

O cavaleiro de Agostini também tem seu projeto que, conforme se pode verificar, possui diversos pontos coincidentes com o de Dom Quixote. Assim, ambos cavaleiros possuem um grandioso projeto social —seja restabelecer a ordem da cavalaria e trazer de volta a Idade de Ouro, seja tornar o Brasil uma pátria tão forte quanto possível. E, da mesma forma, ambos projetos são utópicos, o que faz com que o leitor perceba que só podia ser mesmo um herói quixotesco para tentar levá-lo adiante, o que justifica com perfeição a escolha feita por Agostini. Com relação a esse aspecto, nota-se que no editorial não aparece nenhuma referência à famosa loucura do cavaleiro: o que o leva a agir não é a leitura de um sem fim de histórias fantásticas que «se le secó el cerebro de manera que vino a perder el juicio» (I, I, p. 100). O que ele deseja é um futuro ideal, e mesmo que isso seja um sonho ou uma ilusão —como o é até hoje—, não é fruto da perda da consciência da realidade, mas exatamente do contrário: são as barbaridades, os desmandos que o levam a lutar. Portanto, o que parece impulsionar nosso herói é um espírito nacionalista muito profundo, uma vez que este não é mais o cavaleiro cervantino: recriado, ele ganhou novo alento e nova identidade, ainda que muitas características, como o autor deixa claro, lembrem o fidalgo de La Mancha. Um aspecto que diferencia um projeto do outro é o tom nacionalista: é bastante clara e evidente a menção que Agostini faz de libertar a pobre Dulcinéia, «esta patria brazileira, tão bella e tão forte». Assim, este novo cavaleiro estará centrado num objetivo nacionalista e, portanto, romântico, tratando de expulsar ou anular aqueles que insistem em impor «*A força antes do direito*.» Outro aspecto bastante interessante é que este Don Quixote luta por libertar sua dama «encantada», que nada mais é do que uma metáfora de um Brasil indefeso e entregue à anarquia de determinados grupos. Assim, se no *Quixote* a Dulcinéia é um dos pilares centrais da fantasia do cavaleiro andante, sendo, portanto, um meio através do qual ele pretende alcançar seu objetivo, no *Don Quixote* de Agostini desencantar Dulcinéia é a própria finalidade do herói.

Antes de passar para a representação do escudeiro, vale apontar que se mantém neste novo Don Quixote a coragem e a valentia, sendo que Agostini lhe dá uma característica especial: diferentemente do herói cervantino, este não se deixará abalar pelos problemas que certamente terá que enfrentar: «Se, na realisação deste programma, encontrar *Don Quixote* as disillusões que assoberbaram o seu incomparavel homonymo, affrontal-as-ha intemerato e proseguirá àvante».

Há vários pontos interessantes na comparação entre o Dom Quixote de Cervantes e este. Enquanto o projeto do primeiro era uma volta a um passado ideal («Edad dorada»), restabelecendo a ordem da cavalaria andante, este se preocupa com fazer um futuro ideal. E para isso, ele pede ajuda à população, que deve perceber que não é fraca, apenas «não teem consciencia da sua força», e também às autoridades governamentais, criando um interessante jogo discursivo baseado em sucessivas manipulações,[9] que podem ser percebidas nos últimos quatro parágrafos do editorial: o presidente Prudente de Moraes possui »alta capacidade intellectual» e «sentimentos humanitarios», além de ter poder para realizar aquilo que dele esperam os «bons brazileiros»; o prefeito Furquim Werneck e o Sr. Dr. Del Vecchio devem conseguir realizar o que a população espera deles, que é «dotar o Rio de Janeiro com os melhoramentos que a prova da competencia do Sr. Dr. Del Vecchio pode suggerir e executar»; André Cavalcanti, chefe de polícia, e seus auxiliares, por serem descritos como «integros» e «dignos», devem agir civilizadamente («em nome da civilisação») e empregar «a energia moral e a força material necessarias, para a prompta e decisiva repressão das scenas de vandalismo com que certos grupos ameaçam a tranquillidade publica»; os colegas de imprensa são «bons», isto é, devem, ou deveriam, estar em «defeza das boas causas», que são, é claro, as causas defendidas pelo Don Quixote.

O que se pode perceber nessa seqüência de manipulações é que quando se diz, por exemplo, que o chefe de polícia é um íntegro cidadão, seus auxiliares são dignos, o prefeito é notável, o presidente é ilustre, intelectual e humano e o Sr. Dr. Del Vecchio é capacitado e competente, significa que, se estes não corresponderem aos anseios da população e não cumprirem com suas obrigações, não possuem nenhuma das qualidades que lhes foram atribuídas.

Outro detalhe interessante neste editorial que diferencia este cavaleiro do cervantino está no fato de que em nenhum momento no *Quixote* o herói pede ajuda a alguém: o cavaleiro age só e pretende ele mesmo transformar o mundo que o cerca naquela fantasia que tem em mente; isto se explica pelo seu desejo de conquistar a Fama e ser conhecido por seus «feitos».

Antes de analisar o próximo texto, vale ainda apontar um aspecto fundamental deste editorial: a presença do notório escudeiro Sancho Pança, pois não existe cavaleiro sem escudeiro nem escudeiro sem cavaleiro; um não existe sem complementar e sem ser complementado pelo outro. No *Quixote*, a realidade e a fantasia não saltam aos olhos só através das ações de Dom Quixote, mas principalmente pela oposição entre ele e Sancho. Portanto, não poderia faltar no *Don Quixote* de Agostini a figura do escudeiro. E quais características traz essa figura que o leitor pode reconhecer? Primeiramente, é o companheiro que estará ao lado do cavaleiro em suas batalhas («seu fiel escuderio, o precioso Sancho Pança, que o acompanharà, indefectivel, em toda a penosa jornada»). Depois, está a seu cargo avisar Don Quixote dos perigos e exercer o que faz de melhor: mostrar-lhe a realidade («o avisarà de todos os perigos imminentes, e lhe darà sempre a nota realista, a nota pratica»). Assim, se o cavaleiro ameaçar entrar na fantasia, seu fiel escudeiro estará pronto para fazê-lo voltar à realidade. É muito interessante como a idéia comum de que Sancho é um escudeiro fiel parece permanecer no imaginário popular.

9. O conceito de manipulação utilizado neste momento está de acordo com o desenvolvido pela professora Diana L. P. de Barros (1988).

Outra coisa que chama a atenção na descrição que Agostini faz de Sancho é o fato de que, além do tom realista e prático, também é o responsável pela «nota philosophica dos acontecimentos». Certamente isto se relaciona com os refrões que, no *Quixote*, são proferidos a todo instante, à guisa de qualquer tema e muitas vezes sem ter relação com o assunto. Sancho aparece, então, também idealizado, pois seus famosos refrões agora aparecem dotados de sabedoria, caráter que nem sempre transparecia no *Quixote.*

5. O «Don Quixote de Cervantes» e «O nosso Don Quixote»

O próximo texto desta breve análise é fundamental para este trabalho, pois é, de certa forma, uma representação visual do editorial. Para fins didáticos, vou dividir o quadro em dois e denominá-los da seguinte forma: o «Don Quixote de Cervantes» será o quadro A e «O nosso Don Quixote» será o quadro B.

A primeira coisa que se pode notar é que o quadro A é a representação fiel da famosa cena de Gustave Doré, criada para ilustrar o primeiro capítulo do *Quixote.* Já o quadro B é uma releitura do primeiro, só que em vez de retratar um momento do *Quixote,* ele denuncia os conflitos sociais e políticos do Brasil do final do séc. XIX. Apesar de abordar uma temática diferente, a figura de Don Quixote e de Sancho são exatamente como a descrita no *Quixote,* conforme a análise da primeira ilustração já havia apontado: o cavaleiro cinqüentão, alto e magro em oposição ao escudeiro mais baixo e gordinho.

Várias outras coisas podem ser observadas nestes quadros gêmeos e opostos. No A, Dom Quixote está lendo livros e a sua volta há projeções que sua própria imaginação fa-



2. *Don Quixote,* 25/01/1895, no 1, p. 4-5. Gentilmente cedido pelo Prof. Dr. Antonio Luis Cagnin, da Escola de Comunicação e Artes da USP.

zia das leituras, enchendo todo o cenário de cavaleiros lutando contra os mais diversos adversários, princesas sendo seqüestradas, encantadores de toda espécie, etc. Já no quadro B, Don Quixote se encontra rodeado de periódicos diversos (O Apóstolo, Gazeta da Tarde, Correio da Tarde, A notícia, etc.) e com a espada empunhada. Não há, neste quadro, o mesmo tema das novelas de cavalaria; a violência é agora real e retrata os problemas pelos quais passavam Magé, o Rio de Janeiro, o Paraná, Santa Catarina e o Rio Grande do Sul. Pode-se perceber que se confirma uma idéia presente no editorial que estudamos anteriormente: se no *Quixote* era a fantasia de histórias maravilhosas que levaram Dom Quixote a agir e decidir tornar-se um cavaleiro andante, no *Don Quixote* é a realidade contada através dos jornais que lhe rodeiam, mostrando-lhe a terrível situação na qual mergulhara sua «Dulcinéia». E isto já se anuncia ao pé dos dois quadros, onde se lê: «— Encheu-se-lhe a phantasia de tudo o que se achava nos livros» para o «Don Quixote de Cervantes», e «Enche-se-lhe a phantasia de tudo que se acha nos jornaes…» para «O nosso Don Quixote». Note-se a mudança do tempo verbal: enquanto no primeiro é um passado já concluído (pretérito perfeito do indicativo), no segundo é utilizado o presente do indicativo, indicando continuidade, exatamente da forma que foi dita pelo editorial.

Continuando, no quadro A há uma donzela no extremo esquerdo sendo levada por um malfeitor como os muitos que povoam as histórias dos livros de cavalaria; já no quadro B, essa mesma donzela é uma representação da imprensa jornalística que não tinha liberdade para denunciar coisas que aconteciam no país. É importante notar como a uma se amarram os braços, e à outra se acorrentam os braços e se amordaça. É o próprio símbolo da imprensa sem liberdade e, pela data que aparece —93-94—, é fácil concluir que a crítica é feita para o governo de Floriano Peixoto, que durou de 1891 a 1894.

Um dos momentos que mais chama a atenção no quadro B está representado através de duas figuras que, se colocadas juntas, lembram muito o famoso quadro de Goya «Os fuzilamentos do dia 3 de maio de 1808«. E a lembrança não vem à toa: a cena representa fuzilamentos ocorridos em Santa Catarina.[10] Pela semelhança do tema, a cena reproduzida recorda o quadro de Goya: mudou o tempo e o cenário, mas não mudaram algumas práticas nem mesmo a brutalidade; antes, pioraram. Observando esta cena e a pintada por Goya, pode-se ver que em ambas uma das vítimas se mostra de peito aberto para receber os tiros de seus assassinos, o que aumenta a covardia dos algozes. Da mesma forma há já uma pilha de homens mortos, só que, diferentemente do quadro de Goya, neste os corpos já estão sendo devorados por urubus, aumentando ainda mais o grotesco da cena. É claro que a intenção é proposital, pois ao ser retratada dessa forma, através de referências grotescas, a cena tem ampliada a selvageria e a forma de atuar dos assassinos.

Um detalhe mais no quadro B é outro momento retratado no canto inferior direito: vê-se um vagão de trem com o número 136 V pintado num dos lados. Esta cena faz menção ao caso do vagão 136 V que foi transformado por um ex-diretor da companhia de trens em prisão. O caso foi diversas vezes mencionado nas páginas do *Don Quixote*[11] e acabou ganhando espaço nas páginas centrais do primeiro número pela total arbitrariedade com que agia o tal ex-diretor.

10. *Don Quixote*, 02/03/1895.
11. *Don Quixote*, no 06, ano 1, p. 2.

Enfim, no quadro B há prisões, seqüestros, execuções e batalhas reais, ou seja, muita brutalidade e crueldade.

Um aspecto fundamental que merece nota é a presença de Sancho no quadro B. No *Quixote*, ele aparece apenas no capítulo 7, por ocasião da segunda saída do cavaleiro; no quadro B, como fiel escudeiro de quem já foi feita menção, está ao lado de seu amo numa atitude de quem contém e consola. Assim, se confirma a função e a fidelidade de Sancho conforme se anunciara no editorial.

Neste texto duplo, um último aspecto importante que marca com clareza a oposição de ambas as cenas é a atitude do cavaleiro que, no quadro A, está empolgado e mergulhado no prazer de suas leituras, sempre individuais, sonhando ser um cavaleiro como Amadís de Gaula; no B, o novo Don Quixote mostra todo seu desespero e desalento diante do que lê nos jornais, precisando receber o apoio de Sancho para não se deixar abater pela realidade cruel que se descortina perante seus olhos.

6. Observações finais

Sem dúvida, a escolha da ilustração da capa do primeiro número é muito apropriada, levando-se em conta o projeto social de seu autor, Angelo Agostini. Utópico ou não, este *Don Quixote* chegou preparado para a luta, conforme os textos analisados deixam muito claro. Neles é muito importante o fato de estarem bem marcadas as diferenças e as semelhanças entre os personagens cervantinos e os recriados por Agostini.

Talvez o ponto mais forte desta releitura do *Quixote* de Cervantes seja o caráter nacionalista dado ao cavaleiro andante e a seu escudeiro, além de ser também notável a incrível fixação do mito popular, através do próprio aspecto físico de Dom Quixote e da tão comentada fidelidade de Sancho. O tom nacionalista, próprio de uma visão romântica, combina perfeitamente com o resgate dos intrépidos personagens cervantinos em ambiente tão contraditório e, por isso mesmo, tão propício quanto o Brasil. O que não impede, entretanto, uma desconcertante e atual nota irônica: será que só mesmo a atuação de um cavaleiro andante, disposto a «deshacer todo género de agravio» (I, I), pode salvar o Brasil de tão profunda crise?

7. Bibliografia

Don Quixote, 25/01/1895, Rio de Janeiro, nº 1, p. 1, 2, 4-5.

Barreto, Lima, 1992, *Triste fim de Policarpo Quaresma,* São Paulo, Ática.

Barros, Diana Luz Pessoa de, 1988, *Teoria do discurso. Fundamentos semióticos,* São Paulo, Ed. Atual.

Carrilla, Emilio, 1951, *Cervantes y América,* Buenos Aires, Imprensa de la Universidad.

Cascudo, Luís da Câmara, 1976, «Imagens de Espanha no popular do Brasil», *Revista de Dialectología y Tradiciones populares,* XXXII, pp. 73-81.

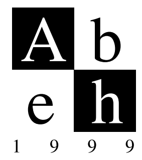
Cervantes, Miguel de, 1994, *El Ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha,* 16ª ed, Madrid, Cátedra.

—, 1992, *Novelas ejemplares,* Madrid, Editorial Castalia.

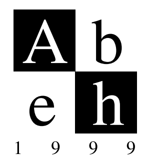
Lima, Herman, 1963, *História da caricatura no Brasil,* Rio de Janeiro, José Olympio.

Lima, Luis Costa, 1986, «Cervantes, a separação entre o fictício e o ficcional», *Sociedade e discurso ficcional,* Rio de Janeiro, Guanabara.
Rama, Carlos M., 1982, *Historia de las relaciones culturales entre España y la América Latina-siglo XIX,* Madrid, Fondo de Cultura Económica.
Unamuno, Miguel de, 1967, *Del sentimiento trágico de la vida,* Madrid, Espasa-Calpe.
—, 1939, *Vida de Don Quijote y de Sancho,* Buenos Aires, Espasa-Calpe.
Velloso, Mônica Pimenta, 1996, *Modernismo no Rio de Janeiro. Turunas e Quixotes,* Rio de Janeiro, Ed. Fundação Getúlio Vargas.
Zubizarreta, Armando, 1960, *Unamuno en su «nivola»,* Madrid, Taurus.

Sandra Regina Moreira
Universidade de São Paulo



Historia, Cultura y Ciencia



Anuario brasileño de estudios hispánicos, 9 (1999), 185-205. ISSN 0103-8893

Caetano Veloso: louco por ti América (imagens da América hispânica na música popular brasileira)

Antonio Roberto Esteves

1. Poucas dúvidas existem de que a Música Popular Brasileira das últimas décadas, embora tivesse tido um desenvolvimento peculiar dentro do contexto latino-americano, não ficou totalmente isolada da presença hispano-americana. Carecemos, no entanto, de investigações mais detalhadas que nos informem sobre até que ponto a música dos países hispano-americanos influenciou no desenvolvimento da MPB neste século. Seria interessante saber, por exemplo, até que ponto as rancheiras mexicanas, as guarânias paraguaias ou o bolero em geral, contribuíram para a formação e desenvolvimento, na região Centro-Sul, desse gênero bastante popular, conhecido como música sertaneja.

É indiscutível a presença do tango, do bolero, e dos vários ritmos do Caribe na MPB, em especial a partir da década de 30. Tendo seu apogeu numa época em que Buenos Aires era considerada a capital européia da América do Sul e o Uruguai algo como a Suíça sul-americana, o tango foi rapidamente exportado. O disco, o rádio e o cinema serviram para popularizá-lo ainda mais. Nem mesmo o Brasil escapou de sua influência, tendo competido com a forte música brasileira durante décadas. Grandes nomes como Chico Alves, compuseram tangos à portenha. Outros cantores estiveram relacionados com o tango: Vicente Celestino, Orlando Silva, Sylvio Caldas, Nélson Gonçalves, Carmem Miranda, Dalva de Oliveira ou Ângela Maria. Até mesmo na música sertaneja o tango porfiou, sendo o típico *bandoneón* substituído pelo acordeão.

De uma forma ou de outra, o tango e o bolero sempre estiveram presentes na cultura de toda a América Latina. Entretanto, também as rupturas ocasionadas inicialmente pe-

la *Bossa Nova* e depois pelos movimentos de renovação dos anos 60, entre os quais merecem destaque a T*ropicália* e a *Jovem Guarda,* não ficaram isentas à presença de elementos variados oriundos dos vizinhos hispano-americanos.

Como aqui, na maior parte dos países hispano-americanos, as décadas de 60 e 70 proporcionaram uma grande renovação em suas manifestações musicais, principalmente com a incorporação do *jazz* e do *rock'roll*, Nota-se, entre as diversas tendências renovadoras, aquelas que faziam uma reinterpretação da tradição musical regional e local, ao mesmo tempo em que lhe imprimiam um caráter de contestação de valores sociais e políticos. Desenvolveram-se, dessa forma, vários movimentos como *a Nueva Canción Chilena*, a *Nueva Trova Cubana*, o *Nuevo Cancionero Mexicano*, ou o *Nuevo Tango,* cujos representantes mais conhecidos tiveram ampla circulação e divulgação entre nossos artistas.

Alguns desses movimentos, no entanto, merecem destaque por terem transcendido as fronteiras de seus países de origem, como a *Nueva Canción Chilena*, movimento de valorização das raízes folclóricas locais, iniciado já na década de 40, mas que alcançou seu ápice a partir dos anos 60. Violeta Parra percorreu praticamente todo o Chile recolhendo canções folclóricas que mais tarde reescreveu. Seu trabalho foi seguido pelas gerações seguintes que, a partir dos festivais de música popular, organizados na época das agitações culturais estudantis dos finais da década de 60, conquistaram mais espaço, tornando-se bastante populares. Uma série de grupos musicais surgiram desde então, com uma produção que, além de valorizar as raízes populares da música, usavam suas canções para o trabalho de conscientização da população da necessidade de reformas na sociedade. Tais grupos participaram de toda a movimentação política que levou Salvador Allende ao poder, no Chile em 1970, e deram sustentação cultural a seu curto período de governo popular até ser derrubado pelo golpe dos militares em 1973. A maior parte deles, então, teve de calar-se ou deixar o país e, desde o exílio na Europa, seguiram cantando suas canções de protesto, agora com muito maiores razões, utilizando, muitas vezes, o jargão revolucionário e marxista. Dessa forma a chamada música de raízes passou a ser associada ao protesto político e assim chegou ao Brasil na década de 70.

Diferentes nomes surgiram, então, nos diferentes países, com situação política mais ou menos similar por aqueles tempos: na Argentina, Mercedes Sosa; no Uruguai, Daniel Viglietti; no México, exceção política, mas não econômica, surgiu Amparo Ochoa; no Peru, Tania Libertad; na Venezuela, Soledad Bravo.

A revolução de Fidel Castro, modelo para os revolucionários de toda a América Latina, tentou popularizar as artes e a cultura, colocando-as a serviço de seus ideais. Surge a *Nueva Trova Cubana,* movimento que tenta colocar a música a serviço das reformas sociais e ideológicas que o Estado desejava implementar. O tema urbano é expressado através de ritmos de origens rurais, transformando-se numa espécie de crônica quotidiana. Sobressaem dois nomes que posteriormente se afastariam da música panfletária oficialista e, graças a seu lirismo e elaboração formal, conseguiram projeção internacional. Silvio Rodríguez e Pablo Milanés, reformadores da música cubana atual, produzem uma obra que incorpora não apenas inovações da *Bossa Nova* brasileira mas também de movimentos de outros países hispano-americanos.

Em linhas gerais, pode-se dizer que este é o contexto onde Caetano Veloso, nascido em Santo Amaro da Purificação, município do Recôncavo baiano em 1942, começa a produzir sua arte. Participante da agitada vida cultural do eixo Rio-São Paulo em fins da década de 60, além de cantor é compositor. Em sua vasta obra, da mesma forma que em

outros cantores e músicos brasileiros contemporâneos, pode-se notar a presença de elementos culturais hispano-americanos em vários níveis: seja abordando temas específicos das culturas hispano-americanas, seja incorporando ritmos comuns a essas culturas. O mais comum, no entanto, é a inclusão de músicas hispano-americanas, em versões em português ou cantadas no original. Caetano tem cantado em espanhol, trazendo para o público brasileiro canções de vários âmbitos hispano-americanos que variam de músicas tradicionais e folclóricas a obras de compositores contemporâneos. Outro aspecto da presença das culturas hispano-americanas em sua obra é uma preocupação constante, às vezes mais explícita, às vezes menos, com a questão da identidade latino-americana e com a discussão de problemas da região. Caetano, um dos ideólogos da *Tropicália* e intérprete de «Soy loco por ti América», sempre manteve viva a chama dessa discussão.

O presente trabalho pretende, dessa forma, fazer um rápido mapeamento da presença de elementos das culturas hispano-americanas na vasta obra desse importante artista. Em linhas gerais discute as músicas hispano-americanas interpretadas por ele, tentando restaurar seu contexto original e os motivos, quando puderam ser detectados, que o levaram a escolhê-las. Em menor intensidade, procura-se discutir as músicas compostas em português onde está presente a temática geral da questão da identidade latino-americana, bastante em voga nos anos 60 e 70. Da mesma forma discute-se a presença de elementos culturais hispano-americanos em músicas brasileiras por ele interpretadas.

2. Quando Caetano chegou a São Paulo, acompanhando sua irmã Maria Bethânia, fazia menos de um ano que os militares haviam tomado o poder num golpe de estado apoiado por grandes setores conservadores da sociedade brasileira. Pouco menos de duas décadas depois de reinstalada, a almejada democracia brasileira deixava de existir e com ela também o sonho de construir uma nação democrática e moderna no Brasil. O marechal Castelo Branco, o menos truculento da longa série de militares que ocupou o poder por duas décadas, assinou o Ato Institucional Número Dois, acabando com os partidos políticos e criando o bipartidarismo, uma forma de atrelar o legislativo aos interesses da ditadura militar. Criava-se, também o Cruzeiro Novo, numa das tantas reformas monetárias com o objetivo de reestruturar a economia e combater a inflação.

Era a época dos Festivais de Música Popular promovidos pelos canais de televisão, dos quais Caetano começa a participar ativamente, sendo premiado já no *II Festival da MPB da TV Record*, em 1966, com a letra de «Um dia». O ambiente cultural e musical era propício aos jovens talentos. Em 1965 estrearam, na TV Record, os programas *O Fino da Bossa*, apresentado por Elis Regina e Jair Rodrigues e *Jovem Guarda*, apresentado por Roberto Carlos, Erasmo e Wanderléia. Nesse mesmo ano havia surgido um novo canal de televisão que teria um importante papel no período da ditadura: a Rede Globo.

A *Bossa Nova* parecia haver esgotado seu potencial criativo e os jovens talentos estavam buscando novas formas musicais para expressar suas ansiedades. De um lado havia surgido o movimento chamado de *Jovem Guarda*, ou *Ieiêiê*, adaptação brasileira de baladas românticas e um *rock'roll* suave, rapidamente popularizados por uma série de cantores em torno da dupla Roberto e Erasmo Carlos. Por outro lado, mais intelectualizados, ligados a uma cultura universitária engajada, vários outros jovens de classe média alta dedicam-se às canções de protesto, que em época de ditadura repressiva, iam de vento em popa. O *II Festival de Música Popular Brasileira* promovido pela Record em 1966 teve como vencedoras, empatadas, «A Banda», de Chico Buarque de Hollanda, inter-

pretada por Nara Leão e «Disparada», de Téo de Barros e Geraldo Vandré, na voz de Jair Rodrigues. Nesse mesmo festival Caetano obteve um modesto quarto colocado com «Alegria, alegria», uma das primeiras manifestações do movimento tropicalista, gerado em torno a um grupo de baianos, dentre os quais destacam-se Caetano e Gilberto Gil.

O título do movimento deve-se a «Tropicália», canção gravada em 1968, onde Caetano «*tematiza o próprio movimento tropicalista e o próprio movimento histórico em que ele se dá*» (Francheti & Pécora, 1988:60). «Alegria, alegria» constrói-se a partir de elementos fragmentários tentando reproduzir a dispersão da realidade urbana. Já «Tropicália» estrutura-se a partir da junção de elementos contraditórios entre si. A técnica da montagem ou pastiche vai tecendo um painel formado por fragmentos que junta elementos oriundos de várias fontes e estabelecendo uma série de referências intertextuais. As vanguardas literárias européias do inicio do século são revisitadas oferecendo as técnicas formais, acontecendo o mesmo com os manifestos antropofágicos do modernismo brasileiro dos anos 20. Retoma-se, dessa forma, a discussão sobre a identidade brasileira, cuja marca principal reside em sua pluralidade. O debate deve incluir não apenas a mera constatação da coexistência de dois brasis *(«sobre a cabeça os aviões / sob os meus pés os caminhões»),* um modernoso, técnico, dirigido para o futuro, o dos aviões; e outro tradicional, agrário, dos bóia-frias e pau-de-araras, da migração e da miséria, o dos caminhões. Trata-se de estabelecer um debate cultural que contemple todas as contradições, tanto nas esferas política, social e econômica, como cultural.

O dadaísmo, ponte possível das vanguardas européias do começo do século e os princípios oswaldianos, é reverenciado na letra de «Tropicália» *(«viva a banda da da / cármen miranda da da da da»),* ao lado do contraditório mito da cultura brasileira, a artista e cantora Carmem Miranda, símbolo da ambigüidade e da carnavalização.

No mesmo ano sai o disco *Tropicália ou Panis et Circensis*, produção coletiva, com a presença de Caetano e Gilberto Gil, entre outros. É o manifesto do movimento. Lucchesi & Dieguez (1993:37-8) apontam uma série de significações desse disco que valem a pena ser transcritas, por sintetizar as idéias básicas do movimento:

1. assimilação da tradição (inscrição em latim) pela vanguarda;
2. crítica ao regime, que, à luz do despotismo romano, buscava compensar com carnaval e futebol (e festivais, por que não?) a perda da cidadania e da pátria democrática;
3. atitude irônica em relação a setores da MPB e aos próprios festivais, por se recusarem a aceitar as novas experiências lítero-musicais;
4. a incorporação do espírito conquistador: uma resposta em tons autoritários (velados) àqueles que, de modo também autoritário, desferiam críticas violentas a inovações tropicalistas (…);
5. uma proposta artística que buscava unir a tematização do social («pão» = símbolo bíblico da repartição) à estetização lúdica («circensis» = jogo de circo);
6. autocrítica quanto à possibilidade (real) de os tropicalistas também estarem, alimentando o sistema, com base no culto do espetáculo, contradição que, de resto, se estenderia à totalidade das tendências;
7. todas as opções anteriores estão corretas;
8. nenhuma das opções anteriores.

«Em síntese, afirmam os autores, *o movimento tropicalista representou a possibilidade estética de fundar uma linguagem que traduzisse o estágio de desenvolvimento da so-*

ciedade brasileira (em sintonia com a ampliação da produção industrial nas áreas menos atrasadas dos trópicos), ao mesmo tempo em que se afinava com a atmosfera, em escala mundial, regida pelo signo da transformação. É preciso compreender que nas demais formas artísticas —cinema, pintura, teatro— avanços expressivos já haviam sido atingidos» (Idem:26)

3. Dentro do estilo polêmico que já cultivava na época, Caetano Veloso anunciava, em entrevista ao *Jornal do Brasil*, publicada em 11/01/1968, seu primeiro disco com uma provocação: «Se a linha-dura do samba repudia a guitarra, a ela dedico *Soy Loco por Ti América*, uma rumba autêntica da dupla Gilberto Gil e Capinam, incluída em meu LP a ser lançado brevemente» (Fonseca, 1994:61). A música em questão, dentro da multiplicidade de recursos sonoros, rítmicos e temáticos, é um voto de compromisso de Caetano com a questão da identidade latino-americana.

A mistura das duas línguas majoritárias da América Latina, português e espanhol, ajuda a demonstrar esse ideal de realidade múltipla que anseia por uma unidade cultural, política e ideológica. O ideal da «nossa América», defendido pelo escritor e revolucionário cubano José Martí em fins do século XIX, usado também por Fidel Castro e Che Guevara para justificar a exportação da revolução para toda a América Latina, é retomado pelos tropicalistas nesta composição. A letra, no entanto, dentro do espírito irreverente do movimento, associa o líder cubano, morto na guerra pela independência de seu país em 1895, à beleza feminina («yo voy traer una mujer playera, / que seu nombre sea Martí). Ou, numa leitura mais alegórica essa «mujer playera» é a liberdade, liberdade que pode vir através da luta, da guerra. Martí, além de representar o revolucionário que morreu lutando pela independência de sua terra, pressupõe uma inequívoca associação com Marte, deus da guerra da mitologia greco-latina. Em outras palavras: da luta armada. Esse ideal, defendido pelas esquerdas da época, era incentivado pelo governo revolucionário de Cuba.

Um exemplo da atuação da exportação da luta armada realizado sob patrocínio cubano é o envio de Che à Bolívia para ali organizar a guerrilha. Che também é reverenciado na letra da composição: «El nombre del hombre muerto / Ya no se puede decirlo, quem sabe? / Antes que o dia arrebente (…) El nombre del hombre es pueblo» Como se sabe, Che tinha sido morto pelo exército boliviano ajudado pelos norte-americanos no ano anterior, nas selvas da Bolívia, mas havia um enorme mistério sobre sua morte, não confirmada oficialmente por ninguém. No Brasil, depois do AI5, com a censura prévia aos meios de comunicação, havia uma série de assuntos tabus, proibidos de serem abordados. Supostamente Che Guevara era um deles. Observe-se que na composição Che aparece associado ao povo e à luz do dia, dois campos semânticos sempre relacionados com a liberdade e a luta por ela.

No processo de composição da letra, baseado na montagem, que junta lado a lado referências díspares que, em condições normais, não teriam nenhuma associação, mas cujo contraste oferece novos sentidos, Martí também aparece associado a elementos naturais («mujer playera», «colores», «espuma blanca»). Em outros versos aparecem novos elementos bucólicos: «rios», «nuvem», associados à guerra («palmeiras com trincheiras»). A obra de Martí, nesse sentido, também é múltipla e ambígua: ao mesmo tempo em que ele escreve insuflados artigos pregando a guerra contra os opressores de seu país, também é autor dos bucólicos *Versos Sencillos,* alguns dos quais imortalizados através da popularíssima «Guantanamera».

A associação entre elementos bucólicos ou românticos e a guerra ou luta armada aparece até mesmo na canção de protesto brasileira: vejam-se os canhões e flores da conhecida canção de Geraldo Vandré, muito popular na época. A diferença básica é que nas composições tropicalistas não interessa o panfletarismo explícito. O sentido dos versos deve ser complementado pelos ouvintes. Sempre há a possibilidade de ser ou não ser. Isso é permitido pela técnica de construção adotada.

Apesar do perigo da «definitiva noite» que pode espalhar-se sobre a América Latina, mantém-se acesa a chama da esperança. «Um poema ainda existe», «não sejam palavras tristes», «canções de amor, canções de mar». E se a morte é inevitável, o eu poético da composição prefere morrer «nos braços de uma mulher», «camponesa, guerrilheira», cujo nome seja Martí, e que não é nenhuma outra além da personificação da liberdade, personificação da própria América. O grito que se repete é um grito de loucura explicitando o amor louco devotado a essa mulher, Martí, América, liberdade. Tudo dentro do ambiente, ao mesmo tempo, onírico e carnavalizado da cultura latino-americana.

No disco *Tropicália* há uma faixa interessante, dentro do universo hispano-americano: «Três Caravelas», na verdade «Las tres carabelas», de A. Algueró Jr. e G. Moreu, com versão em português de João de Barro. Com ritmo claramente cubano, a composição praticamente alterna versos originais em espanhol com sua versão em português. Conta a viagem de Cristóvão Colombo, com suas três caravelas, em direção a Cuba. O descobrimento justifica o encontro amoroso anos depois. Na versão em português acrescentam-se os versos: «Muita coisa sucedeu / daquele tempo para cá / O Brasil aconteceu / é o maior, que é que há.» O estranhamento acontece com a alternância dos versos em espanhol, falando de Colombo e Cuba e de um amor, e os versos em português que às vezes repetem os versos em espanhol ou introduzem o Brasil na história. Dentro do espírito antropofágico do tropicalismo faz-se necessária a releitura da história oficial contada em tom ufanista. Cristóvão Colombo, no contexto hispano-americano, sempre desata um processo de discussão da identidade do homem americano e o sentido do descobrimento. O ato de fundação do novo mundo detonado pela chegada das três caravelas de Colombo, por um lado é carnavalizado; por outro, transforma a própria escrita num ato de fundação, através da retomada de raízes culturais que devem ser deglutidas para poder significar novamente. O discurso oficialista da história, parodiado na composição, é também banalizado, ao ser comparado a uma história de amor de bolero. A partir daí adquire nova significação. Cantada em português e espanhol, trazendo o Brasil para o descobrimento de Colombo e não para o de Cabral acaba integrando-o ao contexto mais amplo da América Latina, que fala também espanhol. No mesmo disco as navegações portuguesas são aludidas em «Os argonautas», em claro diálogo com as navegações de Colombo. Deve-se lembrar, no entanto, que a preocupação com textos ou personagens fundadores de nossa história também aparece na faixa «Tropicália», do disco *Caetano Veloso*, comentado acima, onde Caetano era precedido pela leitura de trechos da *Carta* de Pero Vaz de Caminha.

4. De 1969 a 1989, Caetano gravou dezoito discos sozinho, sem contar os vários compactos simples ou duplos e a participação em obras coletivas como o *Doces Bárbaros*, por exemplo. Nesse período amargou um exílio de dois anos em Londres, época em que não apenas cantou em inglês, como compôs nessa língua, tendo gravado dois discos: *Ca-*

etano Veloso (1971) e *Transa* (1972). De volta ao país assumiu o papel de vanguarda na música popular brasileira que havia conquistado na época dos festivais e do *Tropicalismo.* Com o passar dos anos, no entanto, foi abandonando o tom polêmico com que encarava o mundo e acabou por enquadrar-se quase que perfeitamente ao *status quo*. Transformou-se num respeitável intelectual, um poeta dos mais importantes do século —a verve poética não se perdeu com a rebeldia— e um cantor consagrado em todos os âmbitos.

A presença de elementos hispânicos nesse período se restringe a dez músicas gravadas, a maioria delas em espanhol. Algumas em português trazem referências mais ou menos diretas a essa cultura. Uma das faixas do disco *Caetano Veloso,* de 1969, antes do exílio londrino, é «Cambalache», tango composto em 1935 por Enrique Santos Discépolo (1901-1951), importante tanguista, famoso por letras satíricas ou contendo um niilismo até certo ponto filosófico, com certa dose de pessimismo frente à realidade, à diferença da maioria das letras que trazem questões amorosas.

Não seria difícil entender os motivos que levaram o jovem Caetano Veloso, 27 anos de idade, a gravar esse clássico tango argentino, numa época em boa parte da juventude estava curtindo o *rock'roll,* outros fazendo músicas de protesto e os demais provavelmente curtindo o ieiê de Roberto Carlos. No ano anterior, Caetano já tinha gravado no *Tropicália* um tango-canção, o «Coração materno» de Vicente Celestino. Composto em 1937, o tango de Vicente Celestino conta uma das histórias mais esdrúxulas da MPB. Tão grande é o amor do apaixonado que ele não hesita em oferecer para a amada o coração da própria mãe. A história dramática foi um dos maiores sucessos de Vicente Celestino, tendo até mesmo se transformado em filme em 1952, estrelado por Vicente e sua mulher, Gilda de Abreu. Dentro do contexto antropofágico da Tropicália o tema veio bem a calhar e Caetano, numa interpretação linear e fria, em contraposição à interpretação empolada do quase tenor Vicente Celestino, fez uma releitura do elemento cafona da cultura nacional. Na mesma direção pode-se interpretar a releitura que faz de «Cambalache». Embora mantenha a música de tango, a letra é praticamente falada com sua voz quase em falsete.

Outra forma de entender a inclusão do tango de Discépolo no segundo disco de Caetano é o viés satírico que sua letra admite. O próprio Caetano usou um poema satírico de Gregório de Matos, «Triste Bahia», com a mesma finalidade, no disco *Transa,* de 1972. A crítica social e política torna-se, então, evidente numa época em que qualquer crítica ao sistema deveria vir bastante cifrada para poder passar pela censura prévia vigente. Nada melhor que uma música conhecida para demonstrar a insatisfação que reinava no país naquele instante. Vários versos do texto de Discépolo podem conter forte crítica social:

> Hoy resulta que es lo mismo
> Ser derecho que traidor
> (…)
> Que falta de respeto
> Que atropello a la razón
> (…)
> El que no llora no mama y el que no afana es un gil
> (…)
> Si es lo mismo el que labura
> Noche y día como un buey

Que el que vive de las minas
Que el que mata, que el que cura
O está fuera de la ley.

A melhor leitura que se pode fazer, no entanto, ainda dentro dos princípios estéticos e ideológicos do movimento tropicalista, está relacionada com o significado do termo *cambalache* em espanhol. Diferente do sentido que adquiriu em português «cambalacho», em espanhol *cambalache* pode significar «intercâmbio de objetos de pequeno valor» e, especialmente na Argentina, «a loja onde se vende ou se troca roupas ou objetos usados». A letra do tango se refere às vitrines caóticas dessas lojas onde tudo aparece misturado sem o menor respeito a qualquer lógica ou estética. Essa vitrine onde tudo aparece exposto em aparente caos poderia representar a cultura latino-americana, resultado de uma grande mistura, caótica se tentamos aplicar alguma lógica específica, mas onde, como nas lojas de objetos usados, qualquer um pode encontrar algo com que identificar-se.

No capítulo dos tangos podemos ainda dar três passos mais: «Cuesta abajo», gravado em 1986, em *Totalmente demais;* «Adiós Nonino», interpretado pelo *bandoneón* do próprio Piazzolla, no disco *Melhores momentos de Chico & Caetano,* gravado também em 1986 e «Mano a mano», incluído no *Circuladô ao vivo,* de 1992. Um passeio completo pela história do tango.

«Mano a mano», letra de Celedonio Esteban Flores (1896-1947), musicada por Carlos Gardel (1890-1935) e José Razzano (1887-1960), foi gravado por Gardel em 1923. Trata da separação, tema bastante comum ao tango. A história do amor que termina transcorre no ambiente da noite. A mulher abandona o amante para ficar com outro homem mais rico. O amante, apesar da amargura da separação, a perdoa, estando de braços abertos para recebê-la, no futuro, quando seja necessário:

Y mañana, cuando seas descolado mueble viejo
y no tengas esperanzas en tu pobre corazón,
si precisás una ayuda, si te hace falta un consejo,
acórdate de este amigo que ha de jugarse el pellejo
pa ayudarte en lo que pueda cuando llegue la ocasión

Em maio de 1934, Gardel filmou em Nova Iorque *Cuesta abajo,* dando início à realização de uma série de filmes nos Estados Unidos, que seria a última de sua vida, pois morreu num acidente aéreo durante uma turnê pela Colômbia no ano seguinte. Dirigido por Luís Gasnier, o filme, que recebeu em português o título de *Decadência,* teve roteiro de Alfredo Le Pera, então parceiro de Gardel. Dele também é a letra do tango «Cuesta abajo», principal tema do filme, estrelado por Gardel e pela atriz Mona Meris, entre outros.

Alfredo Le Pera (1904-1935), filho de italianos, nascido no Brasil durante uma breve escala de seus pais que emigravam para a Argentina, foi a pessoa que viveu mais próxima de Gardel nos últimos três anos de sua vida. Compositor, jornalista, teatrólogo e roteirista, conheceu o cantor em 1932, iniciando uma fecunda parceria que inclui o roteiro de oito filmes e a letra de mais de duas dezenas de tangos e canções, inclusive a célebre «El día que me quieras». Morreu no mesmo acidente que vitimou Gardel.

O tango nasceu na Argentina na segunda metade do século passado, resultado da mistura de uma série de ritmos de origens diversas: europeus, africanos e até mesmo indí-

genas. Tango andaluz, *candombe,* milonga, *habanera,* mazurca, valsa, polca foram-se misturando ao longo dos anos enquanto Buenos Aires crescia com a chegada constante de emigrantes de todas as partes da Europa. Nesse caldo cultural borbulhante, foi-se formando o novo gênero musical, principalmente nas casas noturnas dos arrabaldes, ambiente plenamente marginal. A princípio apenas dançante, nos primeiros anos do século XX, adquiriu letra e começou a migrar para os salões das classes médias e acabou por chegar à aristocracia. Em poucos anos era o estilo musical que melhor representava a alma desse povo nostálgico, alma de eternos exilados. No começo, o novo gênero usava vários tipos de instrumentos: violões, flautas, piano, violino. Mais tarde incorporou o *bandoneón,* uma espécie de harmônica inventada no século passado pelo fabricante alemão Heinrich Band (1805-1888), que acabou por transformar-se quase em sinônimo de tango, pela sua capacidade de produzir os sons tristes peculiares do tango. O surgimento das formas de gravar e reproduzir gravações, discos e gramofones, e o desenvolvimento do rádio foram fundamentais para sua popularização. Extrapolando as fronteiras argentinas, já na primeira década deste século difundia-se mundo afora.

Costuma-se dividir a história do tango em quatro etapas (Grünewald, 1994). A primeira, etapa de formação, onde ainda se nota a mistura de ritmo e estilos, vai de aproximadamente 1880 até os primeiros anos deste século. A segunda vai até 1917: é a chamada *guardia vieja,* quando já fixado o gênero, desenvolvem-se coreografia e instrumentalização básicas, com o uso do *bandoneón.* O tango sai, então, do lumpesinato e ocupa os salões das classes mais altas. A terceira, a *guardia nueva,* começa em 1917, quando Gardel canta no Empire «Mi noche triste», marcando o início do chamado tango-canção. O tango deixa de ser exclusivamente dançante e passa também a ser cantado. É o período de Gardel, que vai, no entanto, além de sua morte em 1935. A última fase, pelo menos até agora, começou na década de 50. É o chamado tango moderno, experimental, quando o gênero deixa de ser popular e transforma-se em música de concerto. Ocorrem rupturas na melodia, sob influência do jazz norte-americano, em favor de uma perspectiva mais estrutural e harmônica. A letra perde importância e a instrumentalização passa para o primeiro plano. O grande nome desse período é Astor Piazzolla (1921-1992) que, partindo do tango tradicional acaba por transformá-lo numa sinfonia, sem fazê-lo perder, no entanto, sua essência, seja melódica, seja conceitual.

O universo do tango produziu Carlos Gardel, o mito do tango e também Piazzolla. O primeiro nascido na França —talvez— e o segundo oriundo de imigrantes italianos, nascido em Buenos Aires, mas que passou a infância em Nova Iorque, onde, ainda criança, teve a oportunidade de conhecer o primeiro. Gardel remodelou o tango tradicional tornando-o mais popular e universal. Piazzolla renovou o tango em suas raízes e tornou-se igualmente universal, talvez não tão popular quanto o primeiro.

Em 1985 numa das várias vezes em que visitou o Brasil, Piazzolla apresentou-se com seu bandoneón no programa que Caetano e Chico Buarque mantinham na Rede Globo de televisão. «Adiós nonino», uma de suas composições mais conhecidas, ficou registrada no disco organizado pelos dois cantores, com os melhores momentos do programa.

5. Chama atenção a presença de um bolero clássico num trabalho tão experimental que às vezes beira o *non sense* como é *Araçá Azul,* o primeiro disco gravado depois do regresso do exílio londrino, em 1971. «Tú me acostumbraste», de F. Domínguez é cantado de maneira bastante suave, acompanhado apenas por um violão, um piano e um as-

sobio. Ganha uma nova interpretação em duas oitavas, com a segunda rodada cantada em falsete, no estilo de Ray Charles em «People», mas mantém as características básicas do bolero, tradicional forma romântica e sentimental.

Qualquer coisa, disco gravado em 1975 traz duas composições relacionadas com o universo hispano-americano: «Drume negrita» e «La flor de la canela». A primeira é uma popular canção de ninar dos negros de Cuba, recopilada pelo maestro Eliseo Grenet (1893-1950). A segunda talvez seja a composição mais conhecida da peruana Chabuca Granda.

Parte do repertório de Bola de Nieve, «Drume negrita», canção com ares de bolero, popularizou-se e cruzou mares. Ignacio Jacinto Villa Fernández (1911-1971), o Bola de Nieve, um dos músicos mais carismáticos de Cuba, impôs um estilo peculiar de tocar piano e interpretar. Começou a carreira, ainda jovem, acompanhando ao piano os filmes mudos. Atuou durante muitos anos como pianista da célebre cantora cubana Rita Montaner (1900-1957), responsável por seu irônico apelido —Ignacio era um negro alto e gordo. Costuma-se dizer que sua carreira como cantor começou por acaso: numa turnê pelo México, em 1933, numa noite Rita não pode comparecer sendo substituída por Ignacio. Gravou a maior parte dos sucessos da época, entre os quais «Ay amor», «Vete de mí», «La flor de la canela», «Drume negrita», todas gravadas por Caetano, além das conhecidas «Babalú» e «Manisero», também sucessos de Rita.

Caetano, no entanto, afirma, numa matéria sobre o pianista cubano, em 1991, que já conhecia «La flor de la canela» e «Drume negrita», quando entrou em contato com a música de Bola de Nieve, apresentada por um amigo em Barcelona. (Caldeira, 1991). Faz questão, no entanto, de externar sua profunda admiração pelo grande intérprete cubano. Em 1987, no disco *Caetano,* há uma peça incidental, de menos de um minuto, intitulada «Canto do Bola de Nieve», onde Caetano cantarola imitando a forma de interpretar do imortal cubano.

De qualquer forma, «Drume negrita» é uma canção muito popular, tendo recebido, entre outras, uma adaptação do argentino Atahualpa Yupanqui, popularizada no Brasil pela voz de Mercedes Sosa. A versão que Caetano apresenta mantém a musicalidade cubana, bem ao estilo de Bola de Nieve. A tradução ao português inclui uma série de adaptações, numa linguagem bastante coloquial: usa termos como «transo», «descolo», para traduzir o espanhol *traigo* = «trago». Substitui o *mamey,* fruta típica de Cuba, por «araçá, cor do céu de lá», referência explícita a seu disco anterior. Para manter a africanidade, fixa o espaço na Bahia, desejando ainda que a pretinha «venha a ter muito axé».

Já «La flor de la canela» mantém o ritmo de valsa peruana bem próximo da interpretação da autora. As composições de Chabuca captam, via de regra, aspectos sutis do cotidiano reavivados através da memória. «Déjame que te cuente, limeño / Déjame que te diga la gloria / Del ensueño que evoca la memoria». Interessante observar que Caetano não substitui na letra o ponto de vista feminino pelo masculino, cantando da mesma forma que Chabuca o fazia. Tal ambigüidade faz parte da atuação do cantor que por aqueles obscuros anos setenta fazia questão de manter uma postura aberta com relação aos gêneros.

Vários tipos de dança de salão, quase todas originadas no centro da Europa, já meio misturadas entre si chegaram a Assunção, via Buenos Aires lá pela metade do século passado, áureos tempos dos López. Ali, essas polcas, mazurcas, galopas e valsas também receberam a influência de ritmos locais tornando-se bastante populares, sendo adaptadas para os conjuntos tradicionais formados por harpas e violões. A polca paraguaia adquiriu, então diversas modalidades, transformando-se num ritmo tipicamente paraguaio.

Recebeu letra e transformou-se na polca-canção, de vários tipos: cívicas, amorosas, tristes, épicas, etc. Em 1925, José Asunción Flores inventou um novo ritmo. Misturando elementos da polca-canção, da valsa e da balada tradicional, criou a guarânia. Cantado quase sempre em guarani, a língua dos âmbitos familiares e domésticos, e tentando mostrar os sentimentos mais profundos da alma paraguaia, o novo ritmo, ajudado pelo rádio, tornou-se rapidamente bastante popular , cruzando as fronteiras do país. Entrando no Brasil pela fronteira do Mato Grosso, a guarânia popularizou-se também aqui, tanto em sua versão original, em guarani ou em espanhol, como traduzida ao português. Tem importância um grupo musical formado de acordo com o modelo paraguaio —viola, violão, acordeão e eventualmente harpa—: Zé Fortuna, Pitangueira e Zé do Fole, que adaptou ao português as guarânias mais conhecidas. Merecem destaque as popularíssimas versões livres que Zé Fortuna fez de «India», de José Asunción Flores, «Recuerdos de Ypacaraí», de Zulema de Mikrin e Demetrio Ortiz, e «Lejanía», de Herminio Giménez, que passou a ser «Meu primeiro amor», canção muito popular no Brasil, nas décadas de 50 e 60. O compacto gravado em 1952 por Cascatinha e Inhana, duo sertanejo formado por Francisco dos Santos (1919-1996) e Ana Eufrosina de Silva Santos (1923-1981), com «Índia»e «Meu primeiro amor», bateu os recordes de vendas e imortalizou essas duas guarânias no Brasil.

Dentro do espírito tropicalista Gal Costa regravou «India», em 1973, em seu disco *Gal Tropical*, numa versão bastante livre, onde sua voz mistura-se com cantos de pássaros. Cinco anos depois, no show que realizam, Caetano e sua irmã Maria Bethânia cantam «Meu primeiro amor», numa interpretação em dueto, bem ao estilo de Cascatinha e Inhana. Novamente uma leitura dupla: homenagem ao duo sertanejo tão popular e ao mesmo tempo uma releitura do elemento brega da cultura brasileira. A versão brasileira de Zé Fortuna para «Lejanía» é bastante livre, mantendo poucos elementos da letra original, praticamente apenas o motivo básico: o primeiro amor distante perdido no tempo. Zé Fortuna exagera no sentimentalismo, reiterando o sofrimento nostálgico, introduzindo a palavra saudade. «Saudade, palavra triste / Quando se perde um grande amor. / Na estrada longa da vida / Eu vou chorando a minha dor», começa a canção, e segue com um rio de lágrimas, com juras de amor embora o amante não seja correspondido, terminando na solidão.

6. Em *O estrangeiro,* gravado em 1988, não aparece nenhuma canção em espanhol. No entanto, «Este Amor», começa com uma referência a «Siboney», célebre composição do maestro cubano Ernesto Lecuona (1896-1963), sem dúvida o compositor cubano mais universal. Sua orquestra *The Lecuona Cuban Boys* viajou pelo mundo desde a década de 30, divulgando a música cubana. É um dos responsáveis pela popularização da música cubana nos Estados Unidos. São boleros, rumbas, *sons* que marcaram épocas e ficaram mundialmente conhecidos, como a referida «Siboney». Na canção, como no velho bolero cubano, Caetano, com um ritmo suave, fala da separação, conta uma história de amor presa ao passado. «Um conflito interno em que se procura substituir a dor de um corte pela serenidade obtida com a reflexão» (Lucchesi & Dieguez, 1993:207). É dedicada a Dedé, com quem Caetano compartilhou toda uma vida de encantos, encontros, desencontros. «Por trás da separação há algo que se situa acima do encontro dos corpos» (Idem):

> Se alguém nalgum bolero, nalgum som
> Perdesse a máscara

E achasse verdadeiro e muito bom
O que não passará
Dindinha lua brilharia mais no céu da ilha
E a luz da maravilha
E a luz do amor
Sobre este amor.

Além do amor revisitado com nostalgia, *flashes* da realidade romântica que relembra Cuba: o «bolero», o «som», o «céu da ilha». A concepção multicultural do mundo, sobretudo: «Se alguém judeu, iorubá, nissei, bundo, / Rei na diáspora / Abrisse sua asas sobre o mundo». Concepção multicultural da indefinição —«enquanto aqui em baixo a indefinição é o regime»— que marca a cultura latino-americana em oposição aos norte-americanos, para quem:

«(…) branco é branco, preto é preto,
(E a mulata não é a tal)
Bicha é bicha, macho é macho
Mulher é mulher e dinheiro é dinheiro»

Indefinição e multiculturalismo, ausência de regras fixas, são as vantagens da cultura latino-americana sobre a norte-americana. A oposição entre os do norte e os de cá é explícita nestes e noutros versos de «Americanos», canção que aparece em *Circuladô* ao vivo, de 1992. Há também uma referência solta a Cuba «Americanos ricos já não passeiam por Havana». E assim, como num imenso quebra-cabeças vão surgindo os elementos hispano-americanos aparentemente perdidos na imensidão da obra de Caetano Veloso. De repente eles se juntam, desaparece o ar rarefeito e surgem grandes peças compactas como *Fina estampa,* um disco inteiro de músicas hispano-americanas gravado em 1994.

Antes, no entanto, vem a comemoração dos vinte e cinco anos de Tropicalismo. Uma vez mais, Caetano e Gil se juntam e produzem *Tropicalia 2*. No encarte do disco, cuidadosamente produzido, com várias páginas que alternam fotos de Caetano e Gil, fragmentos de frases de ambos. Uma delas: «Caruso, Celestino, Lanza, Pavarotti, Domingo —ao escutá-los, soam-me como galos: bons de cacarejar, duros de cozinhar. É necessário um pouco de Sumac ou Callas para amaciá-los». Viva presença da lendária soprano peruana, Yma Sumac (1926) esposa do músico Moisés Vivanco (1918), que dedicou vários anos cantando coisas de seu país, e era admirada por sua «voz de pássaro». Assim louvam os falsetes tão usados por vários cantores brasileiros depois da Bossa Nova, incluindo eles próprios, Ney Matogrosso, Milton Nascimento, entre outros.

Nesse disco o grande grito pela integração latino-americana: «Haiti», letra de Caetano, música de Caetano e Gil. «Pense no Haiti, reze pelo Haiti / O Haiti é aqui — o Haiti não é aqui» martela o estribilho desse belo poema de denúncia social, feito pouco depois de dois acontecimentos, já em tempos de democracia, que levaram o Brasil para as manchetes dos diários internacionais: o massacre dos meninos de rua na igreja da Candelária, no Rio de Janeiro, e o massacre de presos rebelados no presídio do Carandiru, em São Paulo. A letra, cantada quase em tom de *rap,* aponta para os grandes problemas do Brasil, ainda não resolvidos. Brasil, metonímia da América Latina, ainda mais pela associação que se faz ao Haiti, outro extremo dessa mesma América. Uma realidade fei-

ta de contradições, de paradoxos dos quais surge, no entanto, sua grandeza cultural. O fosso cada vez maior entre as elites brancas —culturalmente— que desprezam as maiorias mulatas —mestiças—: «A grandeza épica de um povo em formação nos atrai». O convite para a reflexão —«pense no Haiti, reze pelo Haiti», assume ares da cantiga de protesto, aquela que nem Gil nem Caetano, preocupados com outro nível de atuação, quiseram cultivar nos anos 60, de feroz ditadura, mas que ensaiam vinte e cinco anos depois, de voraz democracia. A reflexão pressupõe a visão do outro— o espelho. Através do outro você pode enxergar-se. A presença do outro dá sentido a tua vida. O outro é o Haiti, que é ao mesmo tempo o Brasil, que é América Latina, apesar de não querer sê-lo. O Haiti somos nós. Esse país, conhecido como o mais pobre e mais miserável da América Latina, o mais negro da América Latina, onde nos últimos anos foram perpetuadas as maiores barbaridades da América Latina, é nosso espelho. Nós somos tão pobres e tão miseráveis como o Haiti, tão negros como o Haiti, tão bárbaros como o Haiti. Seja Bahia, seja Rio de Janeiro, seja São Paulo, as três pátrias de Caetano Veloso, três regiões que tranqüilamente poderiam ser tomadas como metonímia do país. Pense no Haiti.

7. *Fina Estampa,* o disco, é uma seleção de quinze das mais importantes canções hispano-americanas deste século, embora haja um exemplo de composição do século passado. Pode-se dizer que seja uma fina estampa da América hispânica tecida por este artista que, sem exagero, merece ser considerado um dos mais importantes da MPB. Esta fina estampa revisita o Brasil, pois a maior parte delas está constituída por grandes êxitos do passado, muito populares entre nós há quarenta ou cinqüenta anos. Os anos 40 e 50 foram a época de ouro da música hispano-americana, período em que tangos, boleros, guarânias, mambos e outros ritmos disputavam espaço com a música nacional.

O próprio Caetano Veloso, por ocasião do lançamento do disco, reiterou pelos meios de comunicação que a maior parte do repertório compõe-se de canções que ele ouvia no rádio durante sua infância e adolescência em Santo Amaro da Purificação, no Recôncavo baiano. Cantadas em espanhol pelos intérpretes originais ou por brasileiros, eram muito populares. Nesse sentido o disco tem algo de biográfico e é o tributo que Caetano paga àquela cultura que acabou contribuindo para sua formação musical.

O título, bastante significativo, foi extraído de uma composição clássica de Chabuca Granda. Deslocada do contexto da letra da música, a fina estampa acaba sendo um painel multicolorido da cultura hispano-americana. No entanto, o cavalheiro que passeia pela vereda e esconde o sorriso sob o chapéu, imagem sutil captada pelo perspicaz olho de Chabuca, pode ser o próprio Caetano, mais elegante que nunca, depois de mais de meio século de vida. Um jogo de espelhos: ele afirma, numa entrevista (Galilea, 1994), que essa imagem de cavalheiro tão finamente delineada parece uma visão de Oxóssi, seu orixá protetor. Da mesma Chabuca, Caetano já havia gravado, no disco *Qualquer Coisa,* de 1975, a valsa peruana «La flor de la canela», como já se comentou.

O disco reúne músicas de Cuba («Rumba azul», «Contigo en la distancia», «María la O» e «Mi cocodrilo verde»), Argentina («Pecado», «Un vestido y un amor», «Vete de mí» e «Vuelvo al Sur»), México («María Bonita» e «La golondrina»), Porto Rico («Capullito de Alelí» e «Lamento borincano»), Paraguai (»Recuerdos de Ypacaraí»), Peru («Fina estampa) e Venezuela («Tonada de luna llena»). Algumas são composições clássicas como «La golondrina», «María Bonita», «Rumba azul», «Contigo en la distancia»,

«Vete de mí», «Tonada de luna llena», «Mi cocodrilo verde» ou «Recuerdos de Ypacaraí». Outras são composições atuais, como «Vuelvo al Sur» ou «Un vestido y un amor».

A rumba, como a maioria do ritmos cubanos, é o resultado de um longo trajeto realizado por ritmos africanos misturados com música de origem européia que, em fins do século passado, abandonou regiões rurais da ilha, indo fixar-se em Havana, onde acabou ocupando os salões das classes mais altas. Originalmente tocada por vários instrumentos de percussão, acompanhados por vozes, era um ritmo exclusivamente dançante. Incorporou depois outros instrumentos e teve variadas coreografias. A partir dos anos 30, quando os ritmos cubanos invadiram os salões norte-americanos, a palavra rumba passou a designar tais ritmos, principalmente o *son* que é uma das formas musicais mais populares de Cuba. Também resultado da mistura de ritmos espanhóis e africanos, o *son* desenvolveu-se na parte oriental da ilha e, à diferença da rumba tradicional, basicamente dançante, era também cantado, acompanhado por instrumentos de corda. Vindo para os salões urbanos, acabou por misturar-se, não apenas à rumba e ao bolero, mas a vários outros ritmos de origem africana e mais recentemente sofreu influências do jazz e do rock norte-americanos.

A «Rumba Azul», de Armando Oréfiche (1940), que abre o disco de Caetano, foi composta em 1942, na época áurea das casas noturnas cubanas, período em que entram em cena uma série de criadores e intérpretes que caracterizarão toda uma época e cujas concepções temáticas, melódicas e harmônicas assentarão uma linha expressiva que chega até nossos dias. Melodicamente trata-se de uma mistura da rumba tradicional com bolero e já havia sido gravada por Ney Matogrosso em 1989. É com ela que Caetano encerra seu show, movendo as mãos ao estilo de Carmem Miranda, homenagem clara à célebre rumbeira, tão importante na formação de várias gerações de brasileiros.

«Contigo en la distancia», de César Portillo de la Luz é um bolero cubano, de 1952. Portillo é um dos mais importantes criadores dentro do que em Cuba se chamou *bolero-fílin*, mistura do bolero tradicional, que por essa época já tinha incorporado, em Cuba, elementos do bolero mexicano e porto-riquenho, com o *fílin* —do inglês *feeling*— balada sentimental de origem norte-americana. O bolero é uma forma musical tipicamente híbrida. Surgiu de um ritmo popular do sul da Espanha, aparecido no século XVIII, que emigrou para Cuba onde misturou-se com os ritmos dos escravos africanos. No século XIX, uma das etapas desta mistura foi a *habanera,* que está na base de vários ritmos musicais de diversos países latino-americanos, incluindo o maxixe brasileiro, espécie de avô do samba, o tango e o bolero. Em Cuba o bolero adquiriu as formas atuais a partir do inicio deste século, em Santiago, em torno à figura de Pepe Sánchez (1856–1918). Daí difunde-se para Havana e para o resto da América, encontrando especial ressonância no México e na Colômbia.

«María la O», de Ernesto Lecuona, composta em 1931, também fala da separação. A vida da noite é ponto de referência. «Mulata infeliz tu vida acabó / De risa y guaracha se ha roto el bongó». A presença mestiça marca a situação boêmia: onde de tanto rir e dançar se quebra o *bongó*, típico instrumento cubano, que acompanha os mais variados ritmos, como o *son*, a rumba ou a guaracha.

«Mi cocodrilo verde», de José Dolores Quiñones é outra composição do período áureo da noite cubana. Devido a sua forma, a ilha de Cuba é conhecida por crocodilo e por sua paisagem tropical passou a ser designada «cocodrilo verde». Trata-se de uma peça ufanista, onde se exaltam a natureza exótica, a picardia de seus mulatos que exalam erotismo e a bondade de sua gente pura e simples. Elementos de propaganda para atrair turistas norte-americanos que mantiveram funcionando os estabelecimentos musicais da

noite de Havana durante várias décadas até a revolução de Fidel Castro. As grandes orquestras, cujos maestros e músicos são os responsáveis pela transformação que foi sofrendo a música cubana ao longo dos anos e também por sua exportação, principalmente para os Estados Unidos, onde transformou-se num excelente produto de consumo.

Nesse contexto formou-se Celia Cruz, uma das muitas intérpretes de «Mi cocodrilo verde», por quem Caetano nutre grande admiração. Desafeta de Fidel Castro, a quem odeia, exilada nos Estados Unidos desde a Revolução Cubana, Célia Cruz é admiradora de Carmem Miranda, quem chegou a ver nos anos 50, durante uma de suas apresentações no *Tropicana* de Havana. Às vezes, inclui em seu repertório «Copacabana «e «Mulher rendeira», em português. Diz gostar de Caetano, seu fã incondicional há varios anos.

Na apresentação de Célia no *Free Jazz Festival* de 1995, Caetano canta com ela duas músicas, entre as quais «Mi cocodrilo verde». Doutora *Honoris Causa* pela Universidade de Yale, ela costuma ser comparada a Ella Fitzgerald, por sua forma de interpretar. Conhecida como a *Rainha da Salsa,* faz questão de explicar que a salsa é uma invenção da mídia norte-americana para designar vários ritmos cubanos: *son*, *guaracha*, rumba. A evolução de ritmos folclóricos afro-cubanos misturados depois com certa dose de *jazz* produziu os vários ritmos cubanos atuais.

«Pecado», de Carlos Bahr y Pontier y Fracini, é um bolero argentino muito popular, espécie de hino de todos aqueles que sofrem por alguma forma de amor proibido pela sociedade. «Y aunque todo me niegue el derecho / Me aferro a este amor», conclui o amante romântico, depois de listar as proibições a que está sujeito.

«Un vestido y un amor» é a composição mais recente do disco. Uma balada romântica de Fito Páez, um dos nomes mais conhecidos do novo rock argentino, que mistura o rock radical de Charlie García, baladas românticas com ares de tango, jazz e uma pitada de Bossa Nova. «Quero tomar a melancolia e o cinismo do tango», costuma reiterar esse argentino de Rosario, nascido há trinta e cinco anos e que toca há quase vinte, sendo sucesso em seu pais desde 82. Sua carreira inclui dez discos, entre os quais *El amor después del amor,* de 1992, lançado no Brasil no ano seguinte. Desse disco Caetano retirou «Un vestido y un amor», cuja interpretação foi bastante elogiada pelo próprio autor, cujas relações com o Brasil são antigas. Tão antigas quanto as relações com o próprio Caetano, de quem Fito é amigo há varios anos. Em uma coletânea de Fito de 1986, Caetano cantava com ele a «Rumba del piano». Fito gosta muito do Brasil, onde já se apresentou várias vezes, sempre com sucesso. Ele considera um privilégio que Caetano tenha escolhido um tema seu para cantar ao lado dos grandes monstros da música hispano-americana. Em «Un vestido y un amor» ele relembra seu primeiro encontro com Cecilia Roth, atriz espanhola, companheira e musa de sua vida atualmente.

Os irmãos Virgilio e Homero Expósito, compositores de tango, são os autores de «Vete de mí», um dos clássicos exemplos da perfeita aclimatação do bolero na terra do tango. O próprio Carlos Gardel havia composto alguns tangos-canções que se sustentam perfeitamente como bolero. Observe-se que a mistura de nostalgia e indiferença tentando disfarçar a dor da separação, típica do tango, faz-se presente neste bolero argentino.

O ponto mais alto da música argentina no disco de Caetano é, sem dúvidas, «Vuelvo al sur», uma espécie de tango-balada composto por Astor Piazzolla, com versos de Fernando Solanas. Trata-se de uma peça que originalmente fazia parte do filme *Tango-Exílio de Gardel,* de Solanas, um dos diretores mais importantes do cinema argentino atual.

O filme, uma espécie de ópera-tango, composta por Piazzolla, trata da essência do argentino de Buenos Aires através de dois de seus tópicos mais importantes: o tango e o exílio. O tango, gênero musical também sincrético, de cunho urbano, surgido nos arrabaldes de Buenos Aires em fins do século passado tem no sentimento de exílio sua marca principal. É o resultado da nostalgia de todos aqueles estranhos que se encontraram em Buenos Aires mas que, no fundo, suspiravam por sua terra distante. Traz longínquos suspiros presentes nos ritmos africanos que deram a base ao tango. Traz remotos suspiros ciganos que entraram através dos ritmos andaluzes que originaram a habanera. Traz suspiros indígenas presentes na nostálgica milonga que transmite a tristeza do *gaucho* solitário, perdido na imensidão dos pampas. E traz, mais recentemente, a nostalgia de todos aqueles imigrantes, italianos, espanhóis, norte-europeus que se encontraram distantes de sua terra natal, para construir a Buenos Aires, a primeira metrópole urbana da América Latina. A essência do argentino acabou por construir-se pelo sentido de desarraigo, pela saudade de uma terra distante, idealizada e o tango manifesta com belas cores esse sentimento. A Argentina é esse sul, mais ideal que real, mas com o qual vive-se dia a dia querendo abandoná-lo e o qual se chora desesperadamente quando se perde. O argentino, com a série de ditaduras sofridas neste século sempre teve um motivo para exilar-se, às vezes voluntariamente, na maioria delas obrigado pela truculência do regime. Esses exilados se encontram no tango e ali desafogam suas angústias e mágoas desejando sempre voltar a seu querido sul: «Inmensa luna, cielo al revés / El tiempo abierto y su después».

O bolero «María Bonita», de Agustín Lara, foi composto em 1941 e está associado a um acontecimento da vida do célebre artista mexicano. Agustín Lara (1900-1970), pianista, compositor e cantor, é um marco importante na música latino-americana. Com ele o bolero adquire dimensões próprias tornando-se um dos gêneros mais populares do globo. Tendo passado parte da infância e adolescência na conturbada época da Revolução Mexicana, Lara freqüenta a vida noturna de várias cidades mexicanas, atuando como pianista em cabarés e tornando-se um artista bastante popular, o que o leva a conquistar um programa de rádio em 1930, «A hora íntima de Agustín Lara», que lhe abriu as portas do sucesso mundial. A gravação de «Farolito», em 1934, divulgada em toda a América hispânica, inicia uma série de turnês incluindo as principais capitais e que dura até o fim de sua vida. Em 1934 conhece Maria Félix, que então era uma atriz principiante mas que se tornaria mais tarde, talvez até por influência do próprio Agustín, a atriz mais conhecida de seu tempo. Famosa por sua beleza, tão logo a viu, Agustín apaixonou-se por ela. A relação foi conturbada e curta. O casamento, cuja festa ocupou centenas de páginas das colunas sociais em vários países e contou com a fina flor do mundo artístico hispano-americano, também durou pouco. Em «Maria Bonita», composta quando já estão separados, Lara relembra os momentos em que estava ao lado dela e reitera seu juramento de amor eterno:

Amores habrás tenido muchos amores
María Bonita, María del Alma
Pero ninguno tan bueno y tan honrado
Como el que hiciste que en mí brotara

Mais tarde Maria Félix, a quem a crítica mais ferina chamava de «devoradora de homens», casa-se com outro grande nome da música mexicana: Jorge Negrete (1911-1952), casamento também fugaz, já que Negrete morre um ano depois.

«La golondrina» é a composição mais antiga do disco: 1860, período em que, nos salões dominava a *habanera* e no campo cantavam-se vários tipos de *sons*, os corridos e as célebres canções rancheiras. Por essa época surgem os *mariachis*, grupos musicais que originalmente abrilhantavam as festas de casamentos —a palavra deriva-se de *marriage*, em francês, da época da dominação francesa— cantando vários tipos de canções, especialmente as rancheiras e os tradicionais corridos. Surgidos no estado de Jalisco, a partir dos anos 30 popularizaram-se e difundiram-se por todo o país. O arranjo de «La golondrina», em ritmo bastante lento, inclui a marimba, típico instrumento de percussão, da região de Yucatán, ao sul do México, apreciado por seu som aquático.

«Capullito de Alelí», de 1931, e «Lamento borincano» de 1930, são célebres boleros de Rafael Hernández (1891-19650), o grande músico porto-riquenho da primeira metade deste século. Além de compositor e maestro, tocava vários instrumentos: violino, trombone, baixo e guitarra. Foi fundador de dois grupos musicais, tendo composto mais de duas mil músicas. Dirigiu orquestras em vários países, tendo passado parte de sua vida no México e em Cuba. «Lamento borincano» é uma espécie de hino que mostra a vida difícil dos *jíbaros*, os camponeses de Porto Rico, ao mesmo tempo em que elogia as riquezas naturais da ilha. Porto Rico era chamada de «Borinquen», antes da chegada dos espanhóis, foi uma das primeiras a ser colonizadas e nunca foi país independente. Em 1898, depois da guerra hispano-americana, deixou de ser colônia espanhola e passou para as mãos dos Estados Unidos. Desde 1952 ostenta o esdrúxulo *status* de Estado Livre Independente, embora não tenha direito a ter representante no Congresso Norte-Americano. Boa parte de sua população emigra anualmente para os Estados Unidos em busca de melhores condições de vida, constituindo a maioria da famosa comunidade de língua espanhola dos EUA. Em Nova Iorque, por exemplo, há mais de meio milhão de porto-riquenhos, mais que na capital da ilha, San Juan. Na ilha, apesar da política agressiva da administração levando a um forte processo de americanização nas últimas décadas, cerca de oitenta por cento da população fala o espanhol como língua materna. Durante muitos anos o «Lamento borincano» foi usado como uma manifestação de resistência e defesa da cultura hispânica em Porto Rico. Caetano empresta à interpretação desta faixas uma dramaticidade especial que reitera a situação triste do camponês ingênuo que sonha em vender os produtos que traz ao mercado para comprar um vestido novo para a mulher. O dia vai passando e ele não vende nada, regressando para casa triste e sem dinheiro, pensando na miséria dos filhos. «Capullito de alelí», cantado por Caetano em ritmo de salsa, por sua vez, é uma canção amorosa típica que repete um clássico chavão literário: a comparação da amada a uma flor.

«Recuerdos de Ypacaraí», conhecida guarânia de Zulema de Mirkin e Demetrio Ortiz, de 1953, é um clássico do gênero, tão popular quanto «India» e «Lejanía», comentadas anteriormente. Ressaltando o célebre lago próximo da capital paraguaia, espaço de lazer das classes médias e elites do país, trata-se de uma canção romântica comum cuja temática é a separação, tema de boa parte desse tipo de composição. É um dos pontos altos do disco graças ao genial arranjo de Jaques Morelembaum onde Caetano dialoga com um nostálgico contrabaixo, executado magistralmente por Zeca Assumpção. Nesse arranjo desaparece o conjunto de cordas e harpa, acompanhamento típico da guarânia tradicional.

«Tonada de luna llena», foi composta em 196l pelo venezuelano Simón Rodríguez, um dos cantores mais importantes da música típica do interior da Venezuela. Ao contrário de outras músicas que compõem o disco, Caetano não conhecia «Tonada de luna lle-

na». Quem lhe apresentou a música foi Márcia Rodrigues, ex-atriz de *Garota de Ipanema*, que teve um programa de música hispano-americana no Rio de Janeiro. Ela sempre sonhou em ouvir Caetano interpretando essa canção rural venezuelana. Tempos depois da gravação, o próprio Simón escreve a Caetano agradecendo-lhe pela bela interpretação.

Certamente uma das mais belas interpretações do disco, «Tonada de luna llena» foi escolhida pelo cineasta espanhol Pedro Almodóvar, para com ela encerrar seu filme *La flor de mi secreto*, de 1995. Amante de boleros e de músicas românticas, em geral, o diretor de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* sempre as inclui em seus filmes. Nesse filme aparecem ao lado de Caetano, grandes nomes da música hispano-americana, como a mexicana Chabela Vargas e o cubano Bola de Nieve, que interpreta «Ay amor», de sua própria autoria, música que Caetano inclui em seu disco. É interessante observar que várias das interpretações de Fina estampa já haviam sido interpretadas por Bola de Nieve.

8. A grande receptividade de *Fina estampa* fez com que Caetano preparasse um show com uma monumental produção que incluía, além da banda normal (um sexteto), uma orquestra de câmara de vinte e sete músicos, incluindo dez violinos, dirigidos pelo violoncelista Jaques Morelembaum, também responsável pelos arranjos da maior parte das interpretações. Realizado entre os meses de agosto (São Paulo) e setembro (Rio de Janeiro) de 1995, o show, apesar do preço abusivo para os padrões brasileiros, arrastou verdadeiras multidões. O show gravado deu origem ao disco *Fina estampa ao vivo*. Também foi filmado sob a direção de Monique Gardenberg e transformado em um vídeo, *Un caballero de Fina Estampa*, produzido por Paula Lavigne, a atual esposa de Caetano. Comprado pelo Canal de TV paga HBO, foi exibido ao público na noite de Natal desse mesmo ano.

Apesar do título, das vinte e duas canções que aparecem no filme, apenas nove estavam no primeiro disco. Para o show Caetano preparou uma série de clássicos da música popular brasileira que foram costuradas àquelas hispano-americanas, para dar uma idéia mais ampla do imenso painel em que se constitui a América Latina. O alinhavo está feito por «O samba e o tango», «Soy loco por tí América», «Haiti» e pela interpretação de «Rumba azul», onde Caetano, uma vez mais, imita os trejeitos de Carmem Miranda.

«O samba e o tango», composição de Amado Régis, que abre o show, foi uma das primeiras composições musicais que misturam o português e o espanhol, tentando reproduzir o hibridismo da cultura sul-americana. Gravada em 1937 por Carmem Miranda, esteve entre seus sucessos durante vários anos. Uma vez mais a *Pequena Notável* faz a ponte entre as culturas de língua portuguesa e língua espanhola na América Latina. O show de Caetano neste sentido é bastante redondo. Começa e termina com evocações de Carmem Miranda: abre-se com «O samba e o tango», sucesso de Carmem Miranda e fecha-se com Caetano fazendo os movimentos de mãos e dança de acordo com o estilo de Carmem. Embora vista-se elegantemente como um cavalheiro de fina estampa, Caetano dialoga com os gestos carnavalizados da famosa rumbeira latino-americana, nascida em Portugal, que falava português nos Estados Unidos, numa época em que para Hollywood, Buenos Aires era a capital do Brasil. Sincretismo perfeito. América plena e total.

Num outro nível, «Soy loco por ti América» reforça o quadro cultural da unidade latino-americana, complementado por «Haiti» e quebra, de uma vez por todas, a resistência de certa elite brasileira em assumir-se como latino-americana.

O show teve como anjo da guarda, o tempo todo, um imenso painel de fundo, reprodução do mural *Unidad Panamericana,* do mexicano Diego de Rivera (1886-1957) que se encontra no *City College* de San Francisco, nos Estados Unidos. Embora também tenha pintado telas, o que fez Rivera famoso foram seus murais reproduzindo cenas épicas e populares com temas revolucionários. A unidade panamericana, que sempre foi um dos ideais do célebre pintor mexicano, transforma-se aqui em unidade latino-americana. Uma das cenas do mural é uma grande mão morena, aberta em direção ao público, com quatro marcas na palma, simbolizando não apenas a força do trabalho mas também uma força ancestral de origem mítica que une o homem à terra. Ao cantar «Recuerdos de Ypacaraí», talvez a mais indígena de todas canções que interpreta —a guarânia era originalmente um canto guarani—, Caetano levanta a mão espalmada, com as quatro marcas azuladas, reproduzindo a cena do mural. A capa do disco reproduz detalhes do painel e na parte interior do encarte, junto às letras, também aparece a palma da mãos com as marcas que, segundo o próprio Caetano explica, simbolizam o espírito continental sul-americano.

Já a capa do primeiro disco tentava fazer a ligação das culturas brasileira e hispano-americana: mostra um detalhe da fachada da igreja da Ordem terceira de São Francisco, em Salvador. «Projetada e construída pelo 'mestre' baiano Manuel Gabriel Ribeiro e consagrada em 1703. Sua fachada é a única, no Brasil, realizada no estilo conhecido como «plateresco» (por lembrar o trabalho dos artesãos de prata), típica do barroco dos países da América espanhola», explica o encarte do disco.

O disco *Fina Estampa ao Vivo* traz dezessete interpretações, das quais apenas cinco estavam no primeiro disco: «Lamento borincano», «Fina estampa», «Vete de mí», «Rumba azul» e «Tonada de luna llena». Em espanhol ainda há «Ay Amor», «Cucurrucucú paloma», e «La barca». A última não apareceu no filme mas deve ter sido cantada no show.

A paixão de Caetano por Bola de Nieve é antiga. «A grande bicha cubana», como ele costuma definir o célebre pianista cubano, ressaltando uma opção sexual que lhe causou muitos problemas depois da revolução, quando optou por permanecer em seu país, em vez de seguir o caminho do exílio nos Estados Unidos, como ocorreu com muitos artistas da época. Teria sido fácil para Ignacio, já reconhecido internacionalmente, continuar sua carreira fora, mas ele preferiu ficar em seu país. Não suportaria viver longe da Guanabacoa que tanta inspiração lhe dava. Transformou-se numa espécie de representante cultural do novo governo e fez uma série de turnês pelos países socialistas que muitas vezes o recebiam friamente pois não conseguiam captar o calor de sua arte. De Bola de Nieve é «Ay amor» que Caetano interpreta seguindo o estilo do mestre.

«Cucurrucucú paloma» é uma canção rancheira de Tomás Méndez, imortalizada na voz de Miguel Aceves Mejía (1915). A canção rancheira está associada no México aos famosos *mariachis,* espécie de jograis que cantam em festas, feiras e mercados. Seu repertório inclui, normalmente, os corridos e as rancheiras. Os primeiros, originados do romanceiro espanhol, narram notícias ou acontecimentos, históricos ou lendários, muito populares na época da Revolução Mexicana de 1910. A rancheira, por sua parte, trata das vicissitudes da relação amorosa. Parecida com o bolero, com ele se mistura muitas vezes. No entanto, pode-se dizer que há uma diferença básica de conteúdo: enquanto o bolero, mais erótico e sensual, tem a finalidade de enamorar, a rancheira, mais triste, trata da separação, da dor da despedida, sendo muitas vezes um grito que brota dessangrado do íntimo do cantor. A interpretação suave de Caetano, quase em falsete, contrasta com

as célebres vozes fortes dos cantores mexicanos tradicionais, quase tenores. O diálogo com o violoncelo de Morelembaum aumenta a dramaticidade da interpretação, bem de acordo com a letra.

«La barca», de Roberto Cantoral, também um bolero clássico, retoma o tema da separação. Seus primeiros versos certamente estão gravados na memória de muitos amantes:

Dicen que la distancia es el olvido
Pero yo no concibo esta razón,
Porque yo seguiré siendo el cautivo
De los caprichos de tu corazón.

É claro que, dentro do universo do bolero, o amor é eterno, o amante tem a capacidade de perdoar qualquer erro e sempre espera o retorno da pessoa amada: «piensa que yo por ti estaré esperando / Hasta que tú decidas regresar».

«La barca» faz, segundo Matinas Suzuki Jr (1995), uma ligação explícita entre o deslocamento e a memória («Dicen que la distancia es el olvido»), além das fortes referências ao exílio amoroso e à nostalgia provocada pelo deslocamento, no tempo e no espaço. Este é um bolero que nunca saiu de circulação e, mais recentemente, teve uma nova onda de sucesso com a interpretação do mexicano Luís Miguel.

Bibliografia

Bastos, V., 1998, «Caetano Veloso». In *MPB Compositores.* n. 40, Rio de Janeiro, ed. Globo.
Caldeira, J., 10/09/1991, «Bola de Nieve virou raridade». *Folha de S. Paulo-Ilustrada,* São Paulo.
Chediak, A. (ed.), s.d., *Caetano Veloso-Songbook.* Rio de janeiro, Lumiar, 2 v..
Enciclopédia da música brasileira. 1998, 2ª ed., S. Paulo, Arte ed./Publifolha.
Fajardo, R., 1993, *Rita Montaner.* La Habana, Letras Cubanas.
Favaretto, C., 1996, *Tropicália, alegoria, alegria.* 2.ed., S.Paulo, Ateliê Editorial.
Fonseca. H., 1983, *Caetano: esse cara.* 2ª ed., Rio de janeiro, Revan.
Franchetti, P. & Pécora, A., 1981, *Caetano Veloso.* S. Paulo, Abril Educação.
—. *Caetano Veloso.,* 1988, 2ª ed. S. Paulo, Nova Cultural.
Galilea, C., 1994,«Contigo en la distancia: Caetano Veloso graba en español «Fina estampa» con clásicos del repertorio hispanoamericano». *El País-Babelia*, Madrid, 10 de Diciembre, pp. 20-21.
Gómez, J. (Sel.), 1981, *Canciones de la Nueva Trova.* La Habana, Letras Cubanas.
Gómez García, Z. & Eli Rodríguez, V., 1995, *Música latinoamericana y caribeña.* La Habana. Ed. Pueblo y Educación.
Grünevald, J. L., 1994, *Carlos Gardel, lunfardo e tango.* Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
Isaacs, H. & Martin, E., 1985, *Dicionário de Música.* Rio de Janeiro, Zahar.
Luchese, I. & Diegues, G. C., 1993, *Caetano, por que não?,* Rio de Janeiro, Leviatã.
A Música Ibero-Americana, [1995], Madrid, FG Ed..
Orovio, H.. *El bolero latino,* 1995, La Habana, Letras Cubanas.

Rodríguez Musso, O.,1988, *La Nueva Canción Chilena.* La Habana, Casa de América.
Severiano, J. & Mello, Z. H. de,1998, *A canção no tempo; 85 anos de músicas brasileiras.* Vol. 1. 2.ed., S. Paulo, Editora 34.
—,1998, *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*. Vol. 2. S. Paulo, Editora 34.
Suzuki Jr., M., 1995, «Caetano Veloso exibe a face mais bela da nostalgia». *Folha de S. Paulo-Ilustrada*, 02 de dezembro, pp. 5-6.
Urien, P., 1995, «Fito Páez: adiós al circo». *La Nación-Revista.* Buenos. Aires, 03/12, p.26-34.
VVAA, 1997, «Tropicalismo: do cárcere ao poder». *Folha de S. Paulo-Caderno Mais*, 02 de novembro, p. 5-4 a 5-12.
Veloso, C., 1997, *Verdade tropical.* S. Paulo, Companhia das Letras.
Zavala, I. M., 1991, *El bolero: historia de un amor.* Madrid, Alianza.

Discografia de Caetano Veloso

— *Caetano Veloso,* Philips, 1968;
— *Tropicália ou Panis et Circensis,* Philips, 1968;
— *Caetano Veloso,* Philips, 1969;
— *Caetano Veloso,* Philips, 1971;
— *Transa*, Philips, 1972;
— *Araçá Azul*, Philips, 1972;
— *Jóia*, Philips, 1975;
— *Qualquer Coisa*, Philips, 1975;
— *Bicho*, Philips, 1977;
— *Muitos Carnavais*, Philips, 1977;
— *Muito (Dentro da estrela Azulada),* Philips, 1978;
— *Maria Bethânia e Caetano Veloso ao Vivo*, Philips, 1978;
— *Cinema transcendental*, Philips, 1979;
— *Outras Palavras*, Philips, 1981;
— *Cores, Nomes,* Philips, 1982;
— *Uns*, Philips, 1983;
— *Velô*, Philips, 1984;
— *Totalmente Demais*, Philips, 1986;
— *Caetano Veloso,* Nonesuch/Philips, 1990;
— *Caetano,* Philips, 1987;
— *Estrangeiro*, Philips, 1989;
— *Circuladô,* Philips, 1991;
— *Circuladô ao Vivo*, Philips-Polygram, 1992;
— *Tropicália 2*, Philips-PolyGram, 1993;
— *Fina Estampa,* Philips-PolyGram, 1994;
— *Fina Estampa ao Vivo*, Philips-PolyGram, 1994.

Antonio Roberto Esteves
UNESP-Universidade Estadual Paulista

Anuario brasileño de estudios hispánicos, 9 (1999), 207-214. ISSN 0103-8893

Civilização e barbárie: duas faces do sertão

Mary Márcia Alves Souza

Final do século XIX. Desdobra-se em sua última década, a penosa transição da Monarquia para a República. Um homem peregrina pelo sertão da Bahia pregando a palavra de Deus. Em sua caminhada reforma igrejas e cemitérios abandonados. Atrás de si, leva uma pequena multidão de sertanejos que projeta em sua figura mítica de homem magro, de longa barba, a garantia de salvação e vida eterna. Por vinte e poucos anos percorre o sertão e se transforma no Conselheiro.

«Em 1892 funda no pequeno lugarejo de Canudos, uma antiga fazenda, o Império do Belo Monte, nome que expressa a raiz monarquista do peregrino, para quem a República, recém criada é a própria encarnação do anticristo. O povoado cresce em ritmo acelerado. Antônio Conselheiro implanta um governo autônomo, adepto da monarquia e com leis e valores morais próprios. Na rotina das orações, um culto permanente a Deus».

Encarando o movimento como uma ameaça ao novo regime, a partir da idéia de que, em Canudos, estava o centro de resistência dos remanescentes monarquistas e que a traição rondava as portas da República, o Governo Federal decide atacar o povoado. As duas primeiras expedições militares são derrotadas antes de chegarem ao arraial, e seus chefes decidem pela retirada: canudenses assistem e vaiam. Organiza-se a terceira expedição: 1300 soldados, armados com os mais modernos apetrechos de guerra. No comando o temido coronel Moreira César, o corta-cabeças.

Mais uma vez as tropas são derrotadas pelos seguidores do Conselheiro que armados de facão, escondem-se atrás de arbustos secos, confundindo-se com a caatinga que tão bem conhecem.

Entre rezas e ladainhas, Canudos prepara-se para o «quarto fogo». A nova expedição, chefiada pelo general Arthur Oscar, composta por seis mil soldados, apesar de bem armada, sofre catastróficas derrotas. O exército manda um reforço de quatro mil homens, reunidos às pressas por todo o Brasil.» Nessa expedição está o próprio ministro da guerra, marechal Carlos Machado de Bittencourt.

Canudos é bombardeada. Cai o sino da igreja nova. Prisioneiros são degolados. Seguem os bombardeios que derrubam enfim as torres da igreja.

Dia 22 de setembro de 1897, morre Antônio Vicente Mendes Maciel, o Conselheiro, que é enterrado pelos sertanejos em terras de Canudos.

Dia 02 de outubro de 1897: 300 velhos, mulheres e crianças entregam-se ao exército.

No dia 05 do mesmo mês, após um ano de guerra, caem mortos os quatro últimos defensores de Canudos: dois homens, um menino e um velho. «Canudos não se rendeu. Exemplo único em toda a História, resistiu até o esgotamento completo», escreveu Euclides da Cunha. (Cunha, 1985: 571)

Dia 06 de outubro de 1897: o exército manda cortar a cabeça do cadáver de Antônio Conselheiro, que é enviada a Salvador, para que a ciência diagnosticasse a sua loucura… Era o último revés de um dos muitos acontecimentos trágicos da história: a guerra de Canudos.

Esse episódio, em seus diferentes aspectos, é focalizado por Euclides da Cunha em *Os sertões* e, depois, relido por Mario Vargas Llosa, em *La Guerra del Fin del Mundo.* A despeito da importância histórica do episódio, não é especificamente sobre ela que nos detivemos.

Nos quatro capítulos que compõem a dissertação «Civilização e barbárie: duas faces do sertão», analisamos a configuração do espaço sertanejo, enquanto espaço paradoxal de civilização e barbárie, tendo como referência sua significação sócio-política, mítico-histórica, em suas relações com a identidade latino-americana. Relacionamos, ademais, tais espaços ao textual, observando o trânsito do escritor, enquanto construtor desses espaços e como parte integrante do jogo de poderes que aí se constitui, tanto no nível do enunciado como da enunciação.

Analisar a configuração do espaço sertanejo, enquanto espaço paradoxal de civilização e barbárie a partir da leitura desses dois autores, supôs dois cuidados básicos: em primeiro lugar foi preciso apontar a construção desse espaço na obra-base que é *Os sertões;* em segundo lugar apontar as relações entre tais obras. Essa preocupação fez com que o trabalho ganhasse duas partes. Na primeira delas, dividida em dois capítulos, nosso objetivo foi revisitar os conceitos de civilização e barbárie e estudar as relações entre tais conceitos e o seu deslocamento no(s) espaço(s) presente(s) em *Os sertões,* de Euclides da Cunha. Ainda nesta parte estudamos os elementos de contradição e os (des)limites do sertão no nível geográfico, político-social, histórico e ficcional encontrados na obra, ou seja, iniciamos pelo exame do espaço geográfico da obra *Os sertões,* identificando os (des)limites entre civilização e barbárie, a partir da descrição da topografia, da natureza e do clima do sertão baiano.

Em seguida, examinamos determinados aspectos da descrição do homem rústico do sertão, que evidenciam, se não os mesmos, paradoxos similares que ressaltamos na descrição do espaço geográfico. Através da análise das relações sociais, do comportamento do sertanejo e das personagens protagonistas do conflito, e dos ritos da sociedade sertaneja, buscamos evidenciar a diluição dos limites entre civilização e barbárie.

Os sertões, concebido à luz das teses científicas do século XIX e escrito através de esquemas emprestados do positivismo de Lombroso, na Itália, Henry Maudsley, na Ingla-

terra e Comte, na França, do evolucionismo de Darwin e de Spencer e do historicismo de Taine, reflete no delineamento do espaço todo o arsenal com que a ciência de sua época lhe brindava, desde a geografia até a psicologia e a estatística.

A visão euclidiana do sertão tem, por isso, características particulares. Ao submeter-se às exigências de neutralidade científica, dos postulados intelectuais da época em que foi escrita a obra, registra as contradições do olhar de um autor que não é nativo da região, mas é brasileiro. O próprio olhar positivista não é neutro, pois é ditado pela ideologia da época e constrói o real segundo normas e princípios pré-dados. À medida em que descreve o sertão, envolve-se e transmuta-se, oscilando entre a busca da objetividade e o envolvimento pessoal. O paradoxo de sua postura concretiza-se em sinais de ambigüidade na narrativa. A terra, ou a natureza, inimiga do homem transforma-se em mãe acolhedora. Na luta, é adversária e aliada.

> (…) Ali está, em torno, a caatinga, o seu celeiro agreste. (Cunha, 1985:196)
> (…) as caatingas são um aliado incorruptível do sertanejo em revolta. (…) Trançam-se impenetráveis ante o forasteiro, mas abrem-se em trilhas multívias, para o matuto que ali nasceu e cresceu. (Cunha, 1985: 277)
> A natureza toda protege o sertanejo. Talha-o como Anteu, indomável. (…) fazendo vacilar a marcha dos exércitos. (Cunha, 1985: 281)

Ao relatar a luta, avultam-se as contradições, demonstrando claramente a diferença da postura do narrador. A caatinga inóspita ao homem passa a solidária e a cúmplice, protege o sertanejo e hostiliza o forasteiro, que «sente na própria força a sua fraqueza» (Cunha, 1985: 280).

A partir desse envolvimento com o sertão, as facetas nativo/estrangeiro do narrador/autor passam a estabelecer uma interseção mais perceptível. Ao atribuir-lhe significado pessoal, adota o espaço como seu e chega mesmo a posicionar-se a favor de Canudos.

Ao construir a personalidade de Antônio Conselheiro, o autor realiza uma verdadeira montagem, onde também se percebe essa transmutação do olhar. Na tentativa de caracterizá-lo como um fanático, portador de uma tara hereditária, utiliza teses baseadas no determinismo biológico, características psicológicas, fatores ambientais e de miscigenação. O Conselheiro, segundo este raciocínio «foi, simultaneamente, o elemento ativo e passivo da agitação que surgiu». (Cunha, 1985: 206). A fim de traçar-lhe a «insanidade», o narrador/autor enfatiza a genealogia da personagem e a deturpação das características físicas e psicológicas.

Sua narrativa, então, concentra-se nos componentes familiares de Antônio Vicente Mendes Maciel. Não só de sua família consangüínea, mas também da família que constitui pelo casamento. Encontra na luta entre as famílias Maciel e Araújo, as justificativas para a «psicose mística» do Conselheiro. O narrador/autor irá buscar em antepassados remotos explicações para os «impulsos ancestrais». Observa-se, pois, que procurou sempre encaixar nos moldes, protagonistas, atos e acontecimentos, como a fuga da mulher —«sobrecarga adicional à tremenda tara hereditária»— para chegar às suas conclusões que reúnem dados da psiquiatria, antropologia e sociologia, entre outras ciências. (Cunha, 1985: 214) Contraditoriamente, porém, o narrador/autor ressalta sempre, as «qualidades» do caráter do Conselheiro, que persistem, apesar das «taras», da «péssima índole» da esposa e de «um enlace que lhe foi nefasto» —«diziam-no assassino da esposa e da própria mãe» (Cunha, 1985: 218).

«Em *Os sertões,* a psicopatia do Conselheiro, seu fanatismo e suas «taras psicológicas», aparecem externadas em seu próprio aspecto físico. Antônio Maciel que, na narrativa de Euclides da Cunha, destruído de vergonha pela fuga da mulher com um amante, procura «o recesso dos sertões», da lugar à figura de um ser «mal assombrado». O narrador faz constantes referências ao aspecto lúgubre da personagem, construindo um perfil que representava fisicamente a barbárie.»

> E surgia na Bahia o anacoreta sombrio, cabelos crescidos até os ombros, barba inculta e longa; face escaveirada; olhar fulgurante; monstruoso, dentro de um hábito azul de brim americano; abordoado ao clássico bastão, em que se apóia o passo tardo dos peregrinos … (Cunha, 1985: 215)
> Aspecto repugnante, de desenterrado… (Cunha, 1985: 219)
> Era assombroso, uma oratória bárbara e arrepiadora … (Cunha, 1985: 221)

Entretanto, avultam-se as contradições quando o narrador/autor irá dizer que o «evangelista humílimo e formidável» vinha de uma família turbulenta, mas tinha índole calma, avessa à confusão, e retidão de caráter como o pai. Seus antepassados, homens ríspidos e violentos, são também honrados e corretos. Ora, um homem que é produto de um meio eminentemente adverso, teria que desenvolver, sob a perspectiva determinista do autor, um caráter exclusivamente violento e «bárbaro»; no entanto irá revelar no texto as contradições que aquele espaço encerra, através da feição benévola com que é, às vezes, pintado.

Em *La Guerra del Fin del Mundo,* o Conselheiro não é mais visto com um exemplo de atavismo (teoria da biologia que estuda o reaparecimento, em um descendente, de um caráter presente nos seus ascendentes remotos). Para questionar essa visão determinista dos fatos e ressaltar as contradições nela subjacentes, o narrador de *La Guerra…* mostra-nos um Conselheiro sem história pregressa, vivendo conforme seus preceitos católicos-ortodoxos, envolto em uma atmosfera de mistério. Na narrativa, sua figura é serena, é imperturbável, está em quase virtual silêncio, contrastando com a descrição do peregrino em *Os sertões,* em seu aspecto lúgubre. O ponto coincidente, e que permanece notório, será o seu poder de atrair massas de sertanejos e a benignidade que o envolve. No livro de Vargas Llosa, o Conselheiro surge, já no início da história, somente após sua peregrinação pelos sertões do norte onde vagueia solitário por mais de vinte anos. Comprovemos no texto:

> El *hombre* era alto y tan flaco que parecía siempre de perfil. Su piel era oscura, sus huesos prominentes y sus ojos ardían con fuego perpetuo (…) era imposible saber su edad, su procedencia, su historia, pero algo había en su facha tranquila, en sus costumbres frugales, en su imperturbable seriedad que, aún antes de que diera consejos, atraía a las gentes. (Llosa, 1981: 09 —o grifo é nosso)
> Hablaba de cosas sencillas e importantes, sin mirar a nadie en especial de la gente que lo rodeaba, o más bien, mirando (…) algo o alguien que sólo él podía ver. (Llosa, 1981: 10)

O texto define Antônio Conselheiro como homem comum que, pacífica e tranqüilamente, prega junto ao seu rebanho de penitentes, e não como um ser desequilibrado. A figura «esquálida e macerada» do autor de *Os sertões* é vista como pacífica e como lí-

der. Um «grande homem pelo avesso», que trazia consigo a «bravura instintiva do sertanejo».

Vistas as contradições do meio físico, unidas à formação do sertanejo, e a construção da personalidade do Conselheiro em seus aspectos contraditórios, fez-se também necessário discutir como se estabeleceu, na visão do autor, o «convulsionado agrupamento» —espaço de salvação. O arraial, nascido do poder de motivação do Conselheiro, que o faz redentor dos oprimidos, teria que ser defendido a qualquer custo da invasão perniciosa do anticristo. A população demarca o seu espaço, modelando-o pela «religiosidade do apóstolo extravagante». A natureza abre seu «seio carinhoso e amigo»; as serras que circundam o arraial transfiguram-se em trincheiras contra a ação do «governo maldito», convertem-se no útero que abrigará os filhos errantes —«Canudos era uma tapera dentro de uma furna». «Canudos era o cosmos». Na narrativa, o aglomerado constituía-se de população heterogênea e exótica, onde misturavam-se o «crente fervoroso», o «bandido solto», os «matutos crédulos», os «vaqueiros iludidos», mulheres, crianças, velhos e enfermos, vivendo «parasitariamente da solicitude do chefe, que lhes era o santo protetor». Contraditoriamente, segundo o raciocínio paradoxal do narrador/autor, dessa heterogeneidade surge uma «comunidade homogênea e uniforme, massa inconsciente e bruta». «O povoado novo» nascia «velho», destinado a abrigar «o clã tumultuado de Antônio Conselheiro». (Cunha, 1985: 237)

Esse mesmo tumulto é assim expresso em *La Guerra del Fin del Mundo,* sem que se privilegie a negatividade:

> La diversidad humana coexistía en Canudos sin violencia (…) como les decía todas las tardes (…) el hombre de manto esburacado. (Llosa, 1981: 10)
> Eran una variopinta colectividad donde se mezclaban razas, lugares, oficios. (Llosa, 1981: 22)

Também, contraditoriamente, «os sinistros heróis da faca e da garrucha» são vistos como os preferidos do Conselheiro, seus mais dóceis e fiéis discípulos, a autoridade que dita a justiça a partir de códigos invertidos sobre o conceito de crime. São eles que irão proteger Canudos até o fim, tendo a natureza como um de seus combatentes. Do outro lado da luta, o inimigo, o soldado, mas antes de tudo um habitante do mesmo espaço/Brasil. A história da luta em Canudos transforma-se em prova de forças: dos homens sobre os homens; da natureza ambígua a favor e contra os homens, mas na qual nada se provou, na qual se desconstruiram, sob o signo do paradoxo, os lineamentos pré-estabelecidos.

A despeito das estratégias utilizadas por Euclides da Cunha para retratar a barbárie do espaço, da gente, da rebelião de Canudos e seu líder, tidos no começo como encarnações do mal que o Brasil tem que extirpar em nome do «esmagamento inevitável das raças fracas pelas raças fortes» (Cunha, 1985: 86) para que o país alcance seu destino como nação, verificamos a desconstrução dessa «verdade» que o narrador tenta provar através das contradições presentes em sua escrita, resultantes de toda essa preocupação cientificista e da impossibilidade de se ditar limites. *La Guerra del Fin del Mundo* aproveita as mesmas contradições para retratar a «insanidade» das sociedades em geral e a flutuação dos mesmos limites. A complexidade do tema (da figura das personagens protagonistas, da terra e da luta) revela-se na explicitação das contradições com as quais nos deparamos em *Os sertões,* na diversidade de pontos de vista, na geometria labiríntica da

natureza, na estrutura fragmentada do texto de Vargas Llosa, rompendo a geometria euclidiana que se queria linear.

La Guerra del Fin del Mundo, que tanto se informou em *Os sertões*, parece apontar para uma tendência revisionista dos acontecimentos. Fez-se necessário, então, a partir da segunda parte do nosso texto, analisar a obra de Vargas Llosa, em sua relação com *Os sertões*. Partimos do exame da estrutura da obra de Llosa para discutir como uma estrutura intrincada, com vários núcleos narrativos, ressalta os vários pontos de vista, mostrando que os diferentes discursos exibem contradições que o ambiente histórico do sertão produz. Instala-se, pois, um conflito de características políticas e econômicas, que relativiza a separação entre republicanos e sertanejos, entre cidade e sertão, razão e fanatismo, brancos superiores e mestiços desprezíveis, civilização e barbárie, tema que ainda hoje preocupa e agita a consciência intelectual latino-americana, assim como a questão da identidade.

Llosa, seguindo de perto a história, mas deixando a imaginação trabalhar, faz outra versão do episódio, relativizando as fronteiras entre o real e o imaginário. Para isso utiliza acontecimentos e personagens verdadeiras ao lado das fictícias, relativizando então a «verdade» pretendida por Euclides da Cunha, ao se colocar como observador/testemunha. A partir daí analisamos, pois, a figura do escritor à luz dos pressupostos lançados nos capítulos anteriores e em suas relações com o espaço em que estão inseridos os autores. Com um narrador heterodiegético (terminologia proposta por Genette), adepto de uma consciente imparcialidade, divide a responsabilidade da narrativa com outros narradores/escritores, misturando-se a história narrada. Narra os acontecimentos tanto a partir da perspectiva dos vencidos como da dos vencedores. Quer assim colocar de manifesto todas as contradições em que Euclides da Cunha também incorre em processo involuntário.

Se Euclides da Cunha, intoxicado por sua cultura científica, manipula e arranja os dados de maneira a provar suas teses progressistas, Vargas Llosa parece manipulá-los justamente para refutá-las. Utilizando-se das contradições viventes no texto de *Os sertões*, fruto de uma dramática contradição moral que surge do irresistível impacto que o mundo (re)construído pelo olhar de Euclides exerce sobre ele, Llosa faz realçar a dubiedade desse olhar, estendendo-a para todo e qualquer olhar histórico.

Assim como *Os sertões, La Guerra del Fin del Mundo* fornece a re-presentação do sertão, enquanto espaço multifacetado, entretanto consegue tornar mais perceptíveis as contradições que o narrador/testemunha nos deixa perceber na construção de seu texto. Os limites entre a cultura citadina e a cultura sertaneja perdem os contornos, mas seu choque ganha em nitidez.

Parece pacífico como paradoxal que as razões sublinhadas pelo narrador pelas quais lutam as duas civilizações são igualmente justificáveis pela total e plena falta de um propósito, uma luta equivocada envolta por mal-entendidos. A fome, o medo, a pena, o ideal são vividos pelas duas forças.

Finalizando, a visão de mundo de Euclides da Cunha foi sendo estruturada no meio de idéias positivistas, condicionando sua busca incessante da neutralidade e objetividade científicas nas quais eram admitidos os fortes condicionamentos do meio físico na formação das raças. Ao internar-se no sertão, Euclides da Cunha assume a posição de observador/cientista/testemunha, certo de por em prática suas idéias e conhecimentos, entretanto descobre dois Brasis, a uma só vez, superpostos e multifacetados. Trava-se uma batalha surda entre o cientista isento, neutro, diante do sertão que se mostra tortura e pa-

raíso. Não sabia que ao ali entrar os contornos antes tão bem delineados começariam a desvanecer-se. Em determinado momento até tenta universalizar o sertão através de seu olhar uniformizante de foco distanciado, ampliando a paisagem para «enquadrá-la» nas explicações teóricas responsáveis por sua visão de mundo, ora comparando o sertão a desertos estrangeiros, ora vendo em Canudos o cosmo, ora tentando explicar a formação do sertanejo através das teorias racistas de seu tempo. Mas não consegue delimitar fronteiras tão precisas quanto sua objetividade. À medida em que aproxima o foco da terra, do homem, da luta, do sertão, do espaço, mais atenuados se mostram os contornos do lugar, mais suas convicções vão se desmoronando —onde está o centro e onde está a periferia da barbárie? Llosa captura essa imagem embaralhada em seu momento de oscilação e, ampliando seus (des)limites, evidencia a impossibilidade de delimitação, ressaltando desse modo as contradições e ambigüidades ideológicas que povoam o texto de Euclides da Cunha.

Ao partir da realidade do sertão, chegamos a estas diferentes maneiras de o re(a)presentar e o (re)construir. Trata-se da identidade do sertão e/ou das personagens, e/ou do texto; do país e/ou do escritor, configurada na imagem entrelaçada da caatinga. Na realidade o sertão/sertões representado/s é/são construído/s por inúmeras e diversificadas peças. Em outras palavras, fazer sua leitura significa penetrar a caatinga —na qual natureza, sociedade, poder e fé poderiam ser vistos como os galhos labirínticos dos arbustos. Galhos que se interseccionam, se misturam, se emparelham ou se confundem, ora representando a imagem profundamente marcada de um território —nordestino (o sertão)—, ora representando a imagem transfigurada de um espaço —brasileiro, latino-americano, mundial (Wanderley; Menezes, 1997:138). Assim, re(a)presenta-se o sertão singular e diverso, (des)marcando seu território, sua identidade. Duas obras, dois autores, um sertão/sertões, múltiplas identidades, que evidenciam quão frágeis são os limites num território/país/mundo multifacetado. É a imagem da caatinga que utilizamos como metáfora desses textos. Em um primeiro momento, teríamos a representação do texto de Euclides da Cunha e seu olhar uniformizante de foco distanciado. À medida em que se interna no sertão aparecem as contradições, decorrentes da aproximação desse foco. Llosa irá captar essa imagem no seu momento de oscilação. Aproxima-se, então, ainda mais, o foco e é onde podemos perceber melhor as contradições. Evidencia-se assim, a impossibilidade de se tecer limites rigorosos entre fortes e fracos, raça superior e inferior, domínio/poder e submissão.

A relativização de limites entre sertão e litoral, barbárie e civilização, leva à relativização de limites entre países sub-desenvolvidos e desenvolvidos, terceiro mundo e primeiro mundo. Dessa forma, a América Latina também é configurada por estas narrativas, em sua relação com outras regiões. Explicita-se, pois, a complexidade da questão da identidade, que só pode ser vista como um processo, metaforizado no jogo de interseções da escrita desses textos bem como de suas leituras.

Ambos autores, em obras distanciadas no tempo, constróem e (re)constróem o sertão/sertões, espaço múltiplo, que retrata o paradoxo que se instaura entre o que se convencionou denominar *Civilização* e *Barbárie.*

Bibliografia

I. Bibliografia de e sobre Euclides da Cunha e Mario Vargas Llosa

Brait, Beth (org.), 1998, *O Sertão e os Sertões,* São Paulo, Arte & Ciência.

Costa Lima, Luis, 1997, *Terra ignota: a construção de Os Sertões,* Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.

Cunha, Euclides Rodrigues Pimenta da, 1985, *Os sertões,* Edição crítica de Walnice Nogueira Galvão, São Paulo, Brasiliense.

Gárate, Míriam V., 1993, «Civilização e Barbárie N'Os Sertões —O itinerário de uma desilusão», *Remates de Males*, n.13**,** pp.57-66.

Vargas Llosa, Mario, 1981, *La Guerra del Fin del Mundo,* Caracas, Biblioteca Ayacucho.

Wanderley, V.; Menezes, E., 1997, *Viagem ao sertão brasileiro: leitura geo-sócio antropológica de Ariano Suassuna, Euclides da Cunha, Guimarães Rosa,* Recife, CEPE/FUNDARPE.

II. Bibliografia teórica e geral

Cunha, José Guilherme da, 1991, *Canudos: a luta,* Salvador, Pé-de-boi.

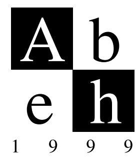
Haag, Carlos. Historiadores debatem «Guerra de Canudos», de Sérgio Rezende. In.: Canudos-100 anos. *O Estado de São Paulo. file:///Ej/Download/canudos o estado.htm,* p.1-2, dez. 1997.

Neto, Manoel. Conhecendo Canudos.*file://Ej/Download/conheccanudos_2. htm,* p.1-2, 04 set. 1997.

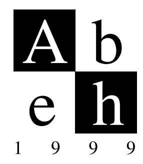
Rezende, Nilza, 1997, *Guerra de Canudos: o filme,* São Paulo, Editora Senac.

Rios, José Arthur, 1997, «O enigma de Canudos», *A defensa nacional,* Rio de Janeiro, n. 778, pp.11-21.

Mary Márcia Alves Souza
UNA-FCG. União de Negócios e Administração



Espejo Iberoamericano



Anuario brasileño de estudios hispánicos, 9 (1999), 217-224. ISSN 0103-8893

Poesia espanhola do século de ouro

Seleção e tradução de Leonor Scliar Cabral

Lope de Vega

El *humo* que formó cuerpo fingido,
que cuando está más denso para en
[*nada*;
el *viento* que pasó com fuerza airada
y que no pudo ser en red cogido;

el *polvo* en la región desvanecido
de la primera nube dilatada;
la *sombra* que, la forma al cuerpo
[hurtada,
dejó de ser habiéndose partido,

son las palabras de mujer. Si viene
cualquiera novedad, tanto le asombra,
qui ni lealtad ni amor ni fe mantiene.

Mudanza ya, que no mujer se nombra,
pues, cuando más segura, quien la
[tiene,
tiene *humo, polvo*, *nada*, *viento* y
[*sombra*.

O *fumo* que formou corpo fingido,
que por mais denso, mais repousa em
[*nada*;
o *vento* que passou com força alada
por rede infenso a ser jamais colhido;

o *pó* na região desvanecido
de uma primeira nuvem dilatada;
a *sombra* a cujo corpo após roubada
a forma evaneceu ao ter partido,

são frases de mulher. Porém se advêm
quaisquer novas, é tal a admiração,
que nem lealdade, fé, amor mantém.

É mudança: mulher, seu nome é não,
pois quando mais segura, os que a
[detêm,
pó, *sombra*, *fumo*, *nada* e *vento* hão.

No queda más lustroso y cristalino
por altas sierras el *arroyo helado*,
ni está más negro el *ébano* labrado
ni más azul la flor del blanco *lino*;

más rubio el *oro* que de oriente vino,
ni más puro, lascivo y regalado
espira olor el *ámbar* estimado,
ni está en su concha el *carmesí* más fino,

que *frente*, *cejas*, *ojos* y *cabellos*,
aliento y *boca* de mi ninfa bella,
angélica figura en vista humana;

que, puesto que ella se parece a ellos,
vivos están allí, muertos sin ella,
cristal, *ébano*, *lino*, *oro*, *ámbar*, *grana*.

Não fica mais cristal e resplandente
por altas serras o *arroio gelado*,
nem mais negro está o *ébano* lavrado
nem mais azul o *linho* em flor luzente;

mais louro o *ouro que* veio do oriente,
nem mais puro, lascivo e regalado
expira olor o *âmbar* estimado,
nem na concha o *carmim* magnificente,

que *fronte*, *cílios*, *olhos*, e *cabelos*,
hálito e *boca* da ninfa mais bela,
sob o disfarce humano, serafim;

que, embora a eles se pareça ao vê-los,
vivos estão ali, mortos sem ela,
rio, *ébano*, *linho*, *ouro*, *âmbar*, *carmim*.

Quevedo

Cerrar podrá mis ojos la postrera
sombra que me llevare el blanco día,
y podrá desatar esta alma mía
hora a su afán ansioso lisonjera;

mas no de esotra parte en la ribera
dejará la memoria en donde ardía;
nadar sabe mi llama la agua fría,
y perder el respeto a ley severa.

Alma a quien todo un dios prisión há
[sido,
venas que humor a tanto fuego han
[dado,
medulas que han gloriosamente ardido,

su cuerpo dejarán, no su cuidado;
serán ceniza, mas tendrán sentido:
polvo serán, mas polvo enamorado.

Os olhos cerrará a derradeira
sombra a me carregar no albor do dia
e desatar minha alma poderia
hora ao afã ansioso lisonjeira;

mas não destoutra parte na ribeira
deixará a memória onde ela ardia;
nadar sabe-me a chama na água fria,
rompendo a lei da qual é prisioneira.

Alma que todo um deus a tem rendido,
veias que a tanto fogo humor têm dado,
medulas que gloriosas têm ardido,

seu corpo deixarão, não seu cuidado;
serão cinza, terão, porém, sentido:
pó serão, porém, pó enamorado.

¡Ah, de la vida! Nadie me responde?
¡aqui de los antaños que he vivido!
La Fortuna mis tiempos há mordido;
las Horas mi locura las esconde.

¡Que, sin poder saber cómo ni adónde,
la salud y la edad se hayan huído!
Falta la vida, asiste lo vivido,
y no hay calamidad que no me ronde.

Ayer se fué; Mañana no há llegado;
Hoy se está yendo sin parar un punto:
soy un Fué, y un Será y un Es cansado.

En el hoy y mañana y ayer, junto
pañales y mortaja. Y he quedado
presentes sucesiones de difunto.

Esta vida! Oh! Ninguém a mim
[responde?
Aqui os montes de anos já vividos!
Pela Fortuna o tempo meu mordido;
minha loucura, às Horas, as esconde.

Que, sem poder saber como e aonde,
saúde e idade haviam já fugido!
Falta-me a vida, assiste ao já vivido,
e desgraça não há que não me ronde.

Ontem foi-se. O Amanhã, não
[anunciado;
Hoje sem demorar se vai no berço,
sou um Foi, e um Será e um É cansado.

Ao ontem, ao amanhã, ao hoje acresço
as fraldas e mortalha. Atualizado
suceder de defuntos permaneço.

Ya formidable y espantoso suena
dentro del corazón el postrer día;
y la última hora, negra y fría,
se acerca, de temor y sombras llena.

Si agradable descanso, paz serena,
la muerte en traje de dolor envía,
señas da su desdén de cortesía;
más tiene de caricia que de pena.

¿Qué pretende el temor desacordado
de la que a rescatar piadosa viene
espíritu en miserias añudado?

Llegue rogada, pues mi bien previene;
hálleme agradecido, no asustado;
mi vida acabe, y mi vivir ordene.

Já formidável e espantoso soa
dentro do coração o último dia
e a derradeira hora, negra e fria,
de sombras e temores cheia ecoa.

Se agradável descanso, paz serena,
paramentada em dor a morte envia,
sinais dá seu desdém de cortesia;
que é muito mais carícia do que pena.

Que pretende o temor desacordado
de quem piedosa vem e me redime
o espírito em misérias afundado?

Chegue rogada, e em mim o bem
[anime;
grato me encontre e não apavorado;
finde-me a vida e meu viver intime.

En los claustros del alma la herida
yace callada; mas consume, hambrienta,
la vida, que en mis venas alimenta
llama por las medulas extendida.

Bebe el ardor hidrópica mi vida,
que ya ceniza amante y macilenta,
cadáver del incendio hermoso, ostenta
la luz en humo y noche fallecida.

La gente esquivo y me es horror el día;
dilato en largas voces negro llanto
que a sordo mar mi ardiente pena
[envía.

A los suspiros di la voz del canto.
La confusión inunda el alma mía.
Mi corazón es reino del espanto.

É nos claustros desta alma que a ferida
jaz calada; porém, sorve sedenta
a vida, que nas veias alimenta
chama pelas medulas estendida.

Bebe-me o ardor hidrópica esta vida,
que agora cinza amante e macilenta,
cadáver do formoso incêndio, ostenta
a luz em fumo e noite falecida.

Da gente esquivo-me, é horror o dia;
dilato em longos versos negro pranto
que ao surdo mar a ardente pena envia.

Aos meus suspiros dei a voz do canto.
Minha alma em confusão já se asfixia.
Meu coração é só reino do espanto.

Pedro Calderón de la Barca

A las flores

Estas que fueron pompa y alegría
despertando al albor de la mañana,
à la tarde serán lástima vana
durmiendo en brazos de la noche fría.

Este matiz que al cielo desafía,
iris listado de oro, nieve y grana,
será escarmiento de la vida humana:
¡tanto se emprende en término de un
[día!

A florecer las rosas madrugaron,
y para envejecerse florecieron:
cuna y sepulcro en un botón hallaron.

Tales los hombres sus fortunas vieron:
en un día nacieron y espiraron;
que pasados los siglos, horas fueron.

Às flores

Estas que foram pompas e alegria
despertando aos albores da manhã,
no entardecer serão lástima vã
dormindo em braços de uma noite fria.

Ao céu este matiz que desafia,
íris em ouro, neves e romã,
será castigo da vida louçã:
tanto se empreende ao término de um
[dia!

A florescer as rosas madrugaram
e para envelhecer é que floriram:
berço e sepulcro num botão acharam.

Assim os homens suas fortunas viram:
num dia só nasceram e expiraram;
que os séculos passados horas viram.

San Juan de la Cruz

Pastorcico

Un pastorcico solo está penado,
ajeno de placer y de contento,
y en su pastora puesto el pensamiento,
y el pecho del amor muy lastimado.

No llora por haberle amor llagado,
que no le pena verse así afligido,
aunque en el corazón está herido;
mas llora por pensar que está olvidado.

Que sólo de pensar que está olvidado
de su bella pastora, con gran pena
se deja maltratar en tierra ajena,
el pecho del amor muy lastimado.

Y dice el pastorcico: ¡Ay, desdichado
de aquel que de mi amor ha hecho
[ausencia,
y no quiere gozar la mi presencia,
y el pecho por su amor muy lastimado!

Pastorzinho

Um pastorzinho só está penado,
alheio do prazer e da alegria,
e em sua pastora pensa todo o dia,
e o peito pelo amor tão lastimado.

Não chora por amor tê-lo chagado,
pois não o apena assim ver-se afligido,
embora o peito esteja tão ferido;
mas chora por pensar-se já olvidado.

Pois somente em pensar-se já olvidado
de sua bela pastora, em mor penar
deixa-se em terra alheia maltratar,
o peito pelo amor tão lastimado.

E diz o pastorzinho: Ai, coitado
de quem do meu amor se fez ausente,
e então não quer gozar-me a mim
[presente,
e o peito pelo amor tão lastimado!

Santa Teresa de Jesús

Ya viene el alba

—Mi gallejo, mira quién llama,
—Angeles son, que ya viene el alba.

Hame dado un gran zumbido,
parecía Cantillana.
Mira, Blas, que ya es de día,
Vamos a ver la zagala.

—Mi gallejo, mira quuién llama.
—Angeles son, que ya viene el alba.

¿Es pariente del alcalde,
u quién es esta doncella?
—Ella es hija de Dios Padre.
Relumbra como una estrella.

Já surge a alva

—O'meu rapaz, olha quem chama.
—Anjos são, que já surge a alva.

Causou-me grande zumbido,
Cantilhana parecia.
Olha, Blás, que já é dia,
vamos ver a pastorinha.

—O' meu rapaz, olha quem chama.
—Anjos são, que já surge a alva.

É parente do alcaide,
ou quem é esta donzela?
—Ela é filha de Deus Pai,
brilha como estrela bela.

—Mi gallejo, mira quién llama.
—Ángeles son, que ya viene el alba.

—O'meu rapaz, olha quem chama.
—Anjos são, que já surge a alva.

Fray Luis de León

A Francisco Salinas

1. El aire se serena
y viste de hermosura y luz no usada,
Salinas, cuando suena
la música extremada
por vuestra sabia mano gobernada.

2. A cuyo son divino
el alma que en olvido está sumida,
torna a cobrar el tino
y memoria perdida
de su origen primera esclarecida.

3. Y como se conoce,
en suerte y pensamientos se mejora,
el oro desconoce
que el vulgo ciego adora,
la belleza caduca engañadora.

4. Traspasa el aire todo
hasta llegar a la más alta esfera,
y oye allí outro modo
de no perecedera
música, que es de todas la primera.

5. Ve cómo el gran maestro
a aquesta inmensa cítara aplicado,
com movimiento diestro
produce el son sagrado,
con que este eterno templo es
[sustentado.

6. Y como está compuesta
de números concordes, luego envía
consonante respuesta,
y entrambas a porfía
mezclan una dulcísima armonía.

1. No céu já serena o ar
e veste em beleza e aura inusitada,
Salinas, ao vibrar
a música extremada
por vossos sábios dedos governada.

2. A cujo som divino
a alma, no esquecimento então sumida,
torna a cobrar o tino
e a memória perdida
de sua origem primeira esclarecida.

3. E como se conhece,
em sorte e pensamentos se aprimora,
pois o ouro desconhece
que o vulgo cego adora,
a beleza que engana e deteriora.

4. Atravessa o Universo
até chegar à esfera derradeira,
e ouve modo diverso
de uma não passageira
música, que é de todas a primeira.

5. Vê como o mor maestro
àquela imensa cítara aplicado,
com movimento destro
produz o som sagrado,
com que este eterno templo é
[sustentado.

6. E como está composta
de números concordes, logo envia
consonante resposta,
e entre ambas, à porfia
se mesclam em dulcíssima harmonia.

7. Aqui la alma navega
por un mar de dulzura, y finalmente
en él ansi se anega,
que ningún accidente
extraño o peregrino oye o siente.
8. ¡Oh desmayo dichoso!
¡oh muerte que das vida! ¡oh dulce
[olvido!
¡Durase en tu reposo
sin ser restituído
jamás a aqueste bajo y vil sentido!

9. A este bien os llamo,
gloria del Apolíneo sacro coro,
sobre todo tesoro,
que todo lo visible es triste lloro.

10. ¡Oh, suene de contino,
Salinas, vuestro son en mis oídos
por quien al bien divino
despiertan los sentidos,
quedando a lo demás amortecidos!

7. Aqui a alma navega
por um mar de doçura, e finalmente
no fundo assim anega,
que nenhum acidente
estranho ou peregrino escuta ou sente.

8. O'desmaio ditoso!
O'morte que dás vida! O'doce olvido!
Durar-se em teu repouso
sem ser restituído
jamais para este baixo e vil sentido!

9. A este bem os chamo,
a glória do Apolíneo sacro coro,
amigos, a quem amo
sobre todo tesouro,
pois que o visível todo é triste choro.

10. Oh! Ecoe em contínuo,
Salinas, vosso som em meus ouvidos
por quem ao bem divino
despertam os sentidos,
já quedando os demais amortecidos!

Luis de Góngora

A la memoria de la muerte y del infierno

Urnas plebeyas, túmulos reales,
penetrad sin temor, memorias mías,
por donde ya el verdugo de los días
con igual pie dió pasos desiguales.

Revolved tantas señas de mortales,
desnudos huesos y cenizas frías,
á pesar de las vanas, si no pías,
caras preservaciones orientales.

Bajad luego al abismo, en cuyos senos
blasfemas almas, y en su prisión fuerte
hierros se escuchan siempre, y llanto
[eterno,

si queréis, oh memorias, por lo menos
con la muerte libraros de la muerte,
y el infierno vencer con el infierno.

Urnas plebéias, túmulos reais,
memórias, penetrai, sem covardia,
por onde então o verdugo do dia
com igual pé deu passos desiguais.

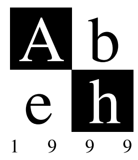
Revolvei tantos signos dos mortais,
desnudos ossos junto às cinzas frias,
apesar das inúteis, se não pias,
caras preservações tão orientais.

Baixai logo ao abismo em cuja escória
blasfemas almas, e em sua prisão forte
ferros se escutam sempre e pranto
[eterno,

se quereis, pelo menos, ó memórias,
com a morte vos livrar da própria morte
e o inferno então vencer com o próprio
[inferno.

Os poemas foram extraídos de L. Scliar-Cabral, 1998. *Poesia Espanhola do Século de Ouro,* Florianópolis, Letras Contemporâneas.

Leonor Scliar Cabral
ISAPL



Anuario brasileño de estudios hispánicos, 9 (1999), 225-233. ISSN 0103-8893

Ángel Rama y su *Tierra sin Mapa* (La Santa Compaña)

Tradução anotada e comentada de Roseli Barros Cunha

El uruguayo Ángel Rama (1926-1983) es reconocido como un crítico literario que, a lo largo de su amplia obra, quiso construir un proyecto de América Latina en el que se integrase el continente y se preservase su independencia sociopolítica, económica y cultural. En ese proyecto, una de sus grandes innovaciones fue la inclusión de Brasil. Al mismo tiempo, Rama no olvida las raíces españolas.

Entre sus numerosos ensayos, deben citarse *La generación crítica, 1939-1969* (1972), *La novela latinoamericana, 1920-1980* (1982) y *Transculturación narrativa en América Latina* (1982). Rama fue también autor de piezas teatrales y de algunas obras narrativas, entre ellas *Tierra sin Mapa,* que en 1959 logró el premio Ramón del Valle-Inclán, otorgado por el Centro Gallego de Buenos Aires. La obra fue publicada por primera vez en 1961. En ella, Rama narra las historias que su madre, española de Galicia, le contó y que ella, a su vez, había oído en su infancia. Nos cuenta, por lo tanto, un poco de la historia del pueblo gallego, de su madre y de su propio pasado.

Uno de los episodios de *Tierra sin Mapa,* titulado «La Santa Compaña», se refiere a la leyenda, corriente en Galicia, sobre la reunión de almas que, siempre en número no inferior a cinco, recorren por las noches los caminos solitarios. Según la creencia popular, las almas de la Santa Compaña anuncian hasta con un año de anticipación la muerte de aquel en cuya casa entran o sobre la que arrojan una piedra.

Aparecen, además, en este episodio referencias a otras criaturas que pueblan la imaginación del pueblo gallego, como los trasnos, enanos que hacen bromas con las gentes y que toman diversas formas, de personas o animales.

El texto que sigue es parte de la traducción completa de *Tierra sin Mapa,* que integra la tesina de maestría «Um fio na trama das idéias de Ángel Rama: *Tierra sin mapa* (tradução anotada e comentada)», defendida por la autora en la Universidad de São Paulo el 19 de octubre de 1999.

La Santa Compaña

La noche es el reino de los demonios. No bien enrojece el occidente, ellos emergen de sus guaridas diurnas para deambular por el mundo buscando a sus presas: los hombres. ¡Ay de aquél que caiga en la trampa que ellos tienden!

Imposible saber cómo son, porque disponen de todas las figuras de la naturaleza que eligen de su abarrotado guardarropa antes de salir de cacería: pueden ser elegantes caballeros de levita y sombrero de copa que con buenos modos interceptan en las encrucijadas al campesino rezagado; pueden ser repugnantes lagartijas haciendo gestos lascivos; pueden aparecer con máscaras negras, provistos de pequeños cuernos, burlándose con espantable risa de quien intente zafarse de su abrazo. También es la noche el reino de las ánimas, esos muertos que se remueven inquietos en las tumbas, aguijoneados por los remordimientos, y que cuando llegan las sombras vagan por los parajes familiares. Se sientan en la silla de simpre, en la cocina donde transcurrió la historia de su vida, para contemplar a los seres a quienes han hecho sufrir: con un gesto amargo apartan el vaso de vino que les es ofrecido, y se alejan gimiendo, para volver más tarde, hasta alcanzar el perdón que es casi el olvido.

Pero hay asimismo las ánimas vengadoras, aquelllas a las que la muerte no ha concedido ninguna indulgencia para los pecados de los mortales, y que vuelven al atardecer, por el sendero sinuoso que lleva al monte, para mirar con profundos ojos acusadores a su embozado asesino; o se introducen en el gran lecho donde duerme la viuda infiel para poner entre los nuevos esposos un aliento de ultratumba.

Todavía queda sitio en la noche para las ánimas de los enamorados jóvenes que concurren a los lugares donde fueron fugazmente felices; en ellos se instalan, sombras melancólicas y también vanidosas, hasta que alguien las ve y va por el mundo dando testimonio de su fidelidad.

Y aún hay más: toda la fauna menor de enanos caprichosos y malevolentes; enlutados que emergen de sus encierros subterráneos donde corren aguas sulfurosas; brujas poseídas, sacerdotes que celebran sus ritos a la luz de las estrellas.

Cuando en la cocina familiar oye Lina la inagotable serie de historias de aparecidos, lo que más la impresiona es el ruido que provocarán tantas gentes temibles y perversas, entrecruzándose por el mundo durante el sueño. Desde su cuarto en el piso alto, Lina atiende a la noche inmensa que está por todo el ancho mundo, más allá de los muros de piedra, pero ningún ruido logra atravesarlos y llegar hasta ella.

Alguna vez, antes de acostarse, ha oído un leve campanilleo en la calle, y ha visto a su madre cubrirse la cabeza con la pañoleta negra y salir presurosa:

—Es el viático que el cura le lleva a Juan José. Cierren todo; yo vendré pronto.

El sacerdote lleva en sus manos el viático para administrar la extrema unción al moribundo. Le acompaña el sacristán agitando la campanilla, con la que avisa a los fieles que se aproxima el último instante de un mortal. Tras él forman fila mujeres y hombres, portadores de cirios encendidos, cuya luz preservan del aire de la noche fría con la palma de la mano alzada, que se ve transparente, desprendida del cuerpo y la noche negros, interiormente iluminada como un trozo de cera amarillenta que deambula por el aire. Así van, rezando en apagado coro, para ayudar al alma en trance de abandonar el mundo.

Desde la ventana entreabierta Lina los ve alejarse; ve las lucecitas que a veces dibujan el perfil de un hombre, ve las manos flotantes que avanzan a través del campo hasta desaparecer; pero hasta muy tarde sigue oyendo el sonido limpio de la campanilla que corre por el silencio.

A Santa Compaña

A noite é o reino dos demônios. Nem bem avermelha o ocidente, eles emergem de suas guaridas diurnas para perambular pelo mundo procurando suas presas: os homens. Ai daquele que caia na armadilha que eles preparam!

Impossível saber como são, porque dispõem de todas as figuras da natureza que escolhem de seu abarrotado guarda-roupa antes de sair para a caçada: podem ser elegantes cavalheiros de sobrecasaca e cartola, que com bons modos interceptam nas encruzilhadas o camponês que se atrasou; podem ser repugnantes lagartixas fazendo gestos lascivos; podem aparecer com máscaras negras, providos de pequenos chifres, zombando com um espantoso riso de quem tenta safar-se de seu abraço. Também é a noite o reino das almas, desses mortos que se remexem inquietos nas tumbas, aguilhoados pelos remorsos, e que, quando chegam as sombras, vagam por paragens familiares. Sentam-se na cadeira de sempre, na cozinha onde transcorreu a história de sua vida, para contemplar os seres a quem fizeram sofrer; com um gesto amargo afastam o copo de vinho que lhes é oferecido e se afastam gemendo, para voltar mais tarde, até alcançar o perdão, que é quase o esquecimento.

Mas há assim mesmo as almas vingativas, aquelas às quais a morte não concedeu nenhuma indulgência para os pecados dos mortais e que voltam ao entardecer, pela senda sinuosa que leva ao monte, para olhar com profundos olhos acusadores o seu disfarçado assassino; ou se introduzem no grande leito onde dorme a viúva infiel, para colocar entre os novos esposos um alento de além-túmulo.

Ainda resta lugar na noite para as almas dos jovens namorados que concorrem aos lugares onde foram fugazmente felizes; neles se instalam, sombras melancólicas e também vaidosas, até que alguém as vê e vai pelo mundo dando testemunho de sua fidelidade.

E ainda tem mais: toda a fauna menor de anões caprichosos e malevolentes; enlutados que emergem de seus encerros subterrâneos onde correm águas sulfurosas; bruxas possuídas, sacerdotes que celebram seus ritos à luz das estrelas.

Quando na cozinha familiar Lina ouve a inesgotável série de histórias de assombrações, o que mais a impressiona é o ruído que provocarão tantas pessoas temíveis e perversas, entrecruzando-se pelo mundo durante o sono. De seu quarto, no andar de cima, Lina presta atenção à noite imensa que está por todo o largo mundo, mais além dos muros de pedra, mas nenhum ruído consegue atravessá-los e chegar até ela.

Numa dessas noites, antes de se deitar, ouviu um leve e continuado toque de sineta na rua e viu sua mãe cobrir a cabeça com o xale negro e sair apressada:

—É o viático que o padre leva a Juan José. Fechem tudo; eu volto logo.

O sacerdote leva em suas mãos o viático, para administrar a extrema-unção ao moribundo. Acompanha-lhe o sacristão agitando a sineta, com a qual avisa aos fiéis que se aproxima o último instante de um mortal. Atrás dele, formam fila mulheres e homens, portadores de círios acesos, cuja luz preservam do ar da noite fria com a palma da mão levantada, que se vê transparente, despegada do corpo e da noite negros, interiormente iluminada como um pedaço de cera amarelenta que perambula pelo ar. Assim vão, rezando em apagado coro, para ajudar a alma em transe a abandonar o mundo.

Da janela entreaberta, Lina os vê se afastar; vê as luzinhas que às vezes desenham o perfil de um homem, vê as mãos flutuantes que avançam através do campo até desaparecer; mas até muito tarde continua ouvindo o som limpo da sineta que corre pelo silêncio.

Cierra la ventana con miedo porque recuerda historias de la Santa Compaña que su memoria conserva fielmente. Delante de sus ojos tiene la vela encendida a la que mira fijamente, recordando.

Ya no sabe a quién se refería, pero sí que era de oficio carpintero. La llama de la vela transforma su carita atenta al recuerdo en una máscara de opalina con dos ojos que parecen ciegos, como una lámpara antigua en que custodia la luz un ángel de mármol. De la propia llama parecería salir la voz grave del que cuenta.

Volvía, cansado, de un pueblo algo distante, donde había trabajado hasta muy tarde porque le habían pedido que construyera de urgencia dos ataúdes, y se había demorado luego en la taberna tomando unos vasos de vino con los cuales calentar el cuerpo previniendo el largo camino que le esperaba.

Cuando se aproximaba al pueblo encontró la procesión del viático cuya campanilla venía oyendo desde hacía un rato sin poder ubicar la procedencia. Sobre una altura vio la fila de rezadores que escondían las luces bajo improvisadas caperuzas con las que defendían sus cabezas del frío de la noche. Se acercó y ocupó el último puesto tomando una oración en el «tu reino».

Preguntó a quién le llevaban los óleos, pero nada sabía el que lo precedia en la fila: era uno de los que se limitaban a cumplir el deber de caridad para con el prójimo, sin preguntar más. Pensó que él no debía ser menos, que bastantes pecados tenía que hacerse perdonar, y que no estaría mal sacrificar su cansancio por el bien de un alma desconocida. Siguió, el último, la fila de hombres, sin poder distinguir entre ellos a ningún conocido.

La noche estaba llena de estrellas y de frío. Rezaba con ellos, pero mientras los labios repetían mecánicamente las oraciones, pensaba: en algunas fechorías de su vida que nunca fueron contadas en la confesión anual; en la necesidad de pasar en limpio de una vez su historia; entre una y otra cosa, en su casa y en sus problemas.

La procesión cruzaba campos que le eran conocidos, y volvía a preguntarse a quién llevarían el viático. Por aquí, se decía, es la casa de Francisco, pero le vi ayer con su sempiterno perro junto a las piernas, y estaba sano y fuerte como siempre. Acaso su hija que el año pasado había sorteado duramente la pulmonía. Pero seguían de largo sin acercarse a la casa oscurecida, de la que nadie salió para sumarse a la fila.

Él seguía siendo el último. Acaso vamos a casa de Jesusa, pensaba, cuya sobrina sufría desde niña ataques epilépticos. Bien haría Dios llevándosela de este mundo para concluir con esa historia triste. Muerto su hermano, Jesusa recogió a la cuñada y a su hija que vivían en un pueblo de mar, y ella también trató de ocultar a los vecinos la verdadera enfermidad de la niña, por temor a las burlas de los chicos. Pero es difícil guardar tales historias en un pueblo, y la propia Jesusa, llorando, se encargaba de contar la verdad y pedir luego discreción y secreto. Pero tampoco era allí: pasaron frente a la casa herméticamente cerrada sin que amainaran los rezos ni la campanilla dejara de agitarse monótonamente.

Tampoco de esa casa salió nadie a acompañar el viático y él continuó solo al final de la fila.

Entraban ya en el pueblo donde había una única ventana iluminada. A pesar de la distancia pudo reconocerla porque las estrellas proyectaban una claridad azulada, fantasmal, sobre la fachada de piedra lisa. ¡Al lado de mi casa! ¿Pero quién? ¡Elías! E imaginó la figura del gordo feliz, tocador de gaita. ¡Un hombre fuerte como un roble, morir así, de pronto! Bien dicen que la muerte viene de noche y callando. Pero pasaron frente

Fecha a janela com medo, porque se lembra das histórias da Santa Compaña, que sua memória conserva fielmente. Diante de seus olhos, tem a vela acesa, para a qual olha fixamente, lembrando-se.

Já não sabe a quem se referia, mas sim que era carpinteiro de ofício. A chama da vela transforma sua carinha atenta à lembrança numa máscara de opalina com dois olhos que parecem cegos, como uma candeia antiga na qual um anjo de mármore vigia a luz. Da própria chama parecia sair a voz grave do que conta.

Voltava, cansado, de um povoado algo distante, onde havia trabalhado até muito tarde, porque lhe haviam pedido que construísse com urgência dois ataúdes e havia se demorado depois na taverna, tomando uns copos de vinho com os quais esquentaria o corpo, prevenindo-se do longo caminho que o esperava.

Quando se aproximava do povoado, encontrou a procissão do viático, cuja sineta vinha ouvindo já havia algum tempo sem poder localizar a procedência. De uma certa altura, viu a fila de rezadores que escondiam as luzes debaixo de improvisados capuzes, com os quais defendiam a cabeça do frio da noite. Aproximou-se e ocupou o último lugar, pegando uma oração no «vosso reino».

Perguntou para quem levavam os óleos, mas quem lhe precedia na fila de nada sabia; era um dos que se limitavam a cumprir o dever de caridade para com o próximo, sem mais perguntas. Pensou que ele também não devia fazer menos, tinha pecados suficientes para pedir que fossem perdoados, e que não seria nada mau sacrificar seu cansaço pelo bem de uma alma desconhecida. Seguiu, o último, a fila de homens, sem poder distinguir entre eles nenhum conhecido.

A noite estava cheia de estrelas e de frio. Rezava com eles, mas, enquanto os lábios repetiam mecanicamente as orações, pensava: em algumas malfeitorias de sua vida que nunca foram contadas nas confissões anuais; na necessidade de passar a limpo de uma vez sua história; entre uma e outra coisa, em sua casa e nos seus problemas.

A procissão cruzava campos que lhe eram conhecidos, e voltava a perguntar-se para quem levariam o viático. Por aqui, se dizia, é a casa de Francisco, mas o vi ontem com seu sempiterno cachorro junto às pernas, e estava são e forte como sempre. Talvez sua filha, que no ano passado se havia esquivado, com muito custo, da pneumonia. Mas continuavam de longe sem se aproximar da casa escurecida, da qual ninguém saiu para se somar à fila.

Ele continuava sendo o último. Talvez estejamos indo para a casa de Jesusa, pensava, cuja sobrinha sofria, desde menina, ataques epiléticos. Bem faria Deus levando-a deste mundo, para concluir essa história triste. Morto seu irmão, Jesusa recolheu a cunhada e sua filha, que moravam num povoado à beira-mar, e também ela tratou de ocultar dos vizinhos a verdadeira doença da menina, por temer as zombarias das crianças. Mas é difícil guardar tais histórias num povoado, e a própria Jesusa, chorando, encarregava-se de contar a verdade e pedir depois discrição e segredo. Mas também não era ali: passaram em frente à casa hermeticamente fechada, sem que se amainassem as rezas nem a sineta deixasse de agitar-se monotonamente. Também não saiu ninguém dessa casa para acompanhar o viático, e ele continuou sozinho no final da fila.

Entravam já no povoado, onde havia uma única janela iluminada. Apesar da distância, pôde reconhecê-la, porque as estrelas projetavam uma claridade azulada, fantasmal, sobre a fachada de pedra lisa. Do lado de minha casa! Mas quem? Elías! E imaginou a figura do gordo feliz, tocador de gaita. Um homem forte como um carvalho, morrer assim, de repente! Bem dizem que a morte vem à noite e calada. Mas passaram em frente

a la ventana iluminada sin que nadie se asomara a ella; cruzaron el pueblo y siguieron más allá, atravesando el puentecito.

La única casa por ese lado era la de Pedro. ¿Podría ser él? Se detuvo un instante, dudó si continuar. La historia de sus relaciones con Pedro eran buena parte de su vida, pero desde hacía diez años la inquina que los separaba se había transformado en un odio seco, alimentado día a día por un litigio de límites en el que ambos se acusaron de falsarios y ladrones. Llegaron a tirotearse una noche, cuando cada uno decía estar cuidando sus campos de las intromisiones del otro.

Pero su odio tenía la cualidad virulenta que sólo cabe en quienes han sido muy amigos. Aquellas fechorías de su juventud que recordaba al tomar su puesto en la procesión, habían sido cometidas, la mayoría, en complicidad con Pedro. Juntos se habían criado y vivido los años de su juventud: juntos se habían casado con dos hermanas a las que luego arrastraron a la pelea, obligándolas con violencias a que tomaran partido por sus respectivos esposos y se insultaran mutuamente.

Pedro tenía su misma edad, nacido el mismo día, y estaba muriéndose. Ya se había quedado rezagado, irresoluto, pero ese recuerdo de que habían nacido el mismo día lo resolvió, y, apretando el paso, retomó su puesto en la cola de la fila, preguntándose cómo había sido que nadie le dijera que estaba enfermo, a él a quien solapadamente se le informaba de todo lo que el otro hacía.

Volvío a vacilar cuando llegaron a la puerta, cuando oyó el llanto de María, y entró el último, subió el último la escalera que llevaba al dormitorio, casi sin mirar a Pedrito, a quien espantó su aparición cuando salía de la cocina arrebujándose en un saco pesado. Cuando pasó la puerta ya todos circundaban la pieza, rezando en coro, casi enteramente cubiertos los rostros por los paños negros, y el sacerdote administraba los óleos al agonizante.

Pero era a él, detenido en el umbral, a quien miraba María, y fue en sus brazos que vino a echarse llorando, diciendo sin cesar como una letanía ininterrumpida:

—Gracias, gracias, gracias, gracias por haber venido.

Ella lo llevó a la cabecera de la cama, gritándole a su marido, como si él estuviera ya muy lejos, que viera quién había venido a visitarle.

Aquella cara con la barba crecida recordaba al Pedro de su juventud después de alguna noche de francachela. Él pareció leer en su mirada esa reflexión, porque trató de sonreirle y alcanzó a decir, guiñando un ojo: «La última juerga, juntos». Le vio morir con esa guiñada, atorado por un repentino sobresalto del pecho. Cuando dio vuelta la cabeza para no ver a María besando los labios muertos, descubrió que estaba solo en el cuarto.

Ni María, ni Pedrito, a quien encontró en el umbral del dormitorio observándole, —pues no había salido en busca del cura—, ni Angustias, habían visto a los encapuchados de la procesión, ni el sacerdote que transportaba el viático acompañado de su monaguillo. Le vieron solo a él que entró en la casa unos minutos después de haberle sobrevenido el ataque a Pedro. Quién lo había traído, puntualmente, a reconciliarse con su amigo en el último minuto, había sido «la Santa Compaña».

Las ánimas lo habían llevado a su cabecera, las ánimas habían forzado esa reconciliación sobre el límite de la vida. Y aún algo más, porque durante tres días conservó un mirada alucinada, la del hombre que ha estado en contato con la muerte misma decían en el pueblo, cuchicheando cuando él lo atravesaba en silencio. Al cuarto día lo encontraron tirado junto al brocal del pozo, con esos ojos vacíos con que había vivido los últimos días. La última juerga, juntos.

à janela iluminada sem que ninguém aparecesse nela; cruzaram o povoado e continuaram mais além, atravessando a pontezinha.

A única casa por esse lado era a de Pedro. Poderia ser ele? Deteve-se um instante, duvidou se deveria continuar. A história de suas relações com Pedro eram boa parte de sua vida, mas havia dez anos que a discórdia que os separava havia se transformado em ódio seco, alimentado dia a dia por uma disputa de limites em que ambos se acusaram de falsários e ladrões. Chegaram a trocar tiros uma noite, quando cada um dizia estar protegendo suas terras das intromissões do outro.

Mas seu ódio tinha a qualidade virulenta que somente cabe naqueles que foram muito amigos. Aquelas malfeitorias de sua juventude, de que se lembrava ao tomar seu lugar na procissão, haviam sido cometidas, a maioria, em cumplicidade com Pedro. Juntos haviam se criado e vivido os anos de juventude; juntos haviam se casado com duas irmãs, as quais depois arrastaram para a briga, obrigando-as com violências a que tomassem partido dos respectivos esposos e se insultassem mutuamente.

Pedro tinha a mesma idade que ele, havia nascido no mesmo dia, e estava morrendo. Já tinha ficado atrasado, irresoluto, mas essa lembrança de que haviam nascido no mesmo dia o fez resolver-se, e, apertando o passo, retomou seu lugar no final da fila, perguntando-se como havia sido que ninguém lhe dissera que estava doente, a ele, a quem cautelosamente informavam de tudo o que o outro fazia.

Voltou a vacilar quando chegaram à porta, quando ouviu o pranto de María, e entrou o último, e subiu o último a escada que levava ao dormitório, quase sem olhar para Pedrito, que, ao sair da cozinha envolto numa pesada coroça, espantou-se com a sua sombra. Quando passou a porta, todos já circundavam o quarto, rezando em coro, quase inteiramente cobertos os rostos por panos negros, o sacerdote administrava os óleos ao agonizante.

Mas era para ele, detido na soleira, que olhava María, e foi nos seus braços que veio jogar-se, chorando, dizendo sem cessar, com uma ladainha interrompida:

—Obrigada, obrigada, obrigada, obrigada por ter vindo.

Ela o levou à cabeceira da cama, gritando a seu marido, como se ele estivesse já muito longe, que visse quem havia vindo visitá-lo.

Aquele rosto com a barba crescida lembrava o Pedro de sua juventude, depois de alguma noite de pândega. Ele pareceu ler em seu olhar essa reflexão, porque tratou de sorrir-lhe e conseguiu dizer, piscando um olho: «A última farra, juntos». Viu-o morrer com essa piscada, engasgado por um repentino sobressalto do peito. Quando virou a cabeça, para não ver María beijando os lábios mortos, descobriu que estava sozinho no quarto.

Nem María, nem Pedrito, a quem encontrou na soleira do dormitório observando-o, —pois não havia saído para procurar o padre—, nem Angustias, haviam visto os encapuzados da procissão, nem o sacerdote que transportava o viático acompanhado de seu coroinha. Viram-no sozinho entrar na casa uns minutos depois de haver-lhe sobrevindo o ataque a Pedro. Quem o havia trazido, pontualmente, para reconciliar-se com o amigo no último minuto, havia sido «*a Santa Compaña*».

As almas o haviam levado à sua cabeceira, as almas haviam forçado essa reconciliação sobre o limite da vida. E ainda algo mais, porque durante três dias conservou um olhar alucinado, o de um homem que esteve em contato com a própria morte, diziam no povoado, cochichavam quando ele o atravessava em silêncio. No quarto dia, encontraram-no jogado junto ao bocal do poço, com esses olhos vazios com que havia vivido os últimos dias. A última farra, juntos.

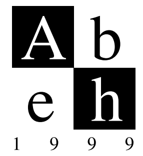
Lina no puede dormir hasta que regrese su madre. Contempla el gotear de la cera licuada que se endurece nuevamente sobre el cirio, mientras se van ordenando en su cabeza los recuerdos. La cera ha formado una fantástica construcción, como castillo antiguo, en cuyo centro sigue ardiendo la llama que presta a sus paredes y torres oscilantes transparencias.

Recién cuando entra la madre, cuando la oye ascender por la escalera, la casa se torna segura. Se transforma en un isla defendida que deriva en medio de una noche poblada de seres sobrenaturales, hasta que llegue, con toda su gloria, el alba.

Lina não pode dormir até que regresse sua mãe. Contempla o gotejar da vela derretida, que se endurece novamente sobre o círio, enquanto vão se ordenando na cabeça as lembranças. A cera formou uma fantástica construção, como castelo antigo, em cujo centro continua ardendo a chama que empresta a suas paredes e torres oscilantes transparências.

Recém-chegada a mãe, quando a ouve subir pelas escadas, a casa se torna segura. Transforma-se numa ilha defendida, que deriva no meio de uma noite povoada de seres sobrenaturais, até que chegue, com toda a sua glória, a alvorada.

Roseli Barros Cunha
Mestranda. Universidade de São Paulo



Anuario brasileño de estudios hispánicos, 9 (1999), 235-245. ISSN 0103-8893

Luzes de bohemia (esperpento) de Ramón Valle-Inclán

Tradução anotada e comentada de Joyce Rodrigues Ferraz

Espanha, início dos anos 20. Num país agitado por distúrbios econômicos, políticos e sociais, um homem de comportamento e aparência extravagantes dedicava-se a criar um novo gênero literário que ele mesmo batizaria de «esperpento». Passaram-se quase oitenta anos e, apesar de Don Ramón María del Valle-Inclán haver se convertido num dos grandes autores literários do século XX, sua obra continua praticamente desconhecida no meio cultural brasileiro. Esse fato deve-se, em parte, a que poucos títulos de Valle-Inclán estão traduzidos ao português. Dificuldades lingüísticas e questões históricas e literárias que permeiam seus textos contribuíram para fomentar a idéia de que suas obras seriam intraduzíveis. A pesar disso, aceitamos o desafio de «perpetrar» uma tradução de «Luces de bohemia», como dissertação de mestrado defendida em agosto de 1999 na Universidade de São Paulo, com o título «Tradução anotada e comentada de «Luzes de Boêmia (esperpento)», de Ramón del Valle-Inclán». Apresentamos, como mostra, a tradução da cena XII da obra, na qual as personagens formulam a teoria do esperpento.

Escena duodécima

Rinconada en costanilla y una iglesia barroca por fondo. Sobre las campanadas negras, la luna clara. Don Latino *y* Max Estrella *filosofan sentados en el quicio de una puerta. A lo largo de su coloquio, se torna lívido el cielo. En el alero de la iglesia pían algunos pájaros. Remotos albores de amanecida. Ya se han ido los serenos, pero aún están las puertas cerradas. Despiertan las porteras.*

Max: ¿Debe estar amaneciendo?
Don Latino: Así es.
Max: ¡Y qué frío!
Don Latino: Vamos a dar unos pasos.
Max*: Ayúdame, que no puedo levantarme. ¡Estoy aterido!*
Don Latino: ¡Mira que haber empeñado la capa!
Max: Préstame tu carrik, Latino.
Don Latino: ¡Max, eres fantástico!
Max: Ayúdame a ponerme en pie.
Don Latino: ¡Arriba, carcunda!
Max: ¡No me tengo!
Don Latino: ¡Qué tuno eres!
Max: ¡Idiota!
Don Latino: ¡La verdad es que tienes una fisonomía algo rara!
Max: ¡Don Latino de Hispalis, grotesco personaje, te inmortalizaré en una novela!
Don Latino: Una tragedia, Max.
Max: La tragedia nuestra no es tragedia.
Don Latino: ¡Pues algo será!
Max: El esperpento.
Don Latino: No tuerzas la boca, Max.
Max: ¡Me estoy helando!
Don Latino: Levántate. Vamos a caminar.
Max: No puedo.
Don Latino: Deja esa farsa. Vamos a caminar.
Max: Échame el aliento. ¿A dónde te has ido, Latino?
Don Latino: Estoy a tu lado.
Max: Como te has convertido en buey, no podía reconocerte. Échame el aliento, ilustre buey del pesebre belenita. ¡Muge, Latino! Tú eres el cabestro, y si muges vendrá el Buey Apis. Le torearemos.

Décima segunda escena

Um canto numa ladeira e uma igreja barroca ao fundo. Sobre os sinos negros, a lua clara. Dom Latino *e* Max Estrela *filosofam sentados na soleira de uma porta. No decorrer de seu colóquio, torna-se lívido o céu. No beiral de uma igreja piam alguns pássaros. Remotos alvores de amanhecer. Já se foram os guardas noturnos, mas ainda estão as portas fechadas. Acordam as porteiras.*

Max: Está amanhecendo?
Dom Latino: Está sim.
Max: Mas que frio!
Dom Latino: Vamos andar um pouco.
Max: Ajude-me, eu não posso me levantar. Estou congelado!
Dom Latino: Viu no que deu empenhar a capa!
Max: Empreste-me o seu casaco, Latino.
Dom Latino: Max, você é fantástico!
Max: Ajude-me a levantar.
Dom Latino: De pé, carcunda.[1]
Max: Eu não me agüento.
Dom Latino: Você é muito esperto!
Max: Idiota!
Dom Latino: Você está mesmo com uma fisionomia um pouco estranha!
Max: Dom Latino de Hispalis, grotesco personagem, eu vou imortalizá-lo num romance.
Dom Latino: Uma tragédia, Max.
Max: A nossa tragédia não é tragédia.
Dom Latino: Bom, alguma coisa deve ser!
Max: O Esperpento![2]
Dom Latino: Não torça a boca, Max.
Max: Eu estou gelando!
Dom Latino: Levante-se. Vamos andar.
Max: Não posso.
Dom Latino: Deixe de brincadeira. Vamos andar.
Max: Aqueça-me. Onde está você, Latino?
Dom Latino: Estou do seu lado.
Max: Você se transformou em boi, por isso não o reconheci. Aqueça-me, ilustre boi do presépio de Belém. Muge, Latino! Você é o cabresto, e se mugir virá o Boi Apis. Iremos toreá-lo.

1. *Carcunda,* no original, *carcunda:* em português, forma dissimulada de «corcunda», termo que designa o indivíduo conservador. Em espanhol, depreciativo de carlista (partidário do carlismo: movimento político conservador que surgiu Espanha no início do século XIX e defendia a continuidade da monarquia absoluta) e, por extensão, indivíduo retrógrado e reacionário.

2. *Esperpento:* esta cena desenvolve a idéia do esperpento como criação artística e deformação da vida européia na Espanha. O termo, com o qual Valle-Inclán batiza o novo gênero literário, parece ter sido freqüente na linguagem familiar e quotidiana do final do século XIX e era usado para designar pessoas ou coisas de aspecto ridículo, risível e grotesco.

Don Latino: Me estás asustando. Debías dejar esa broma.
Max: Los ultraístas son unos farsantes. El esperpentismo lo ha inventado Goya. Los héroes clásicos han ido a pasearse en el callejón del Gato.
Don Latino: ¡Estás completamente curda!
Max: Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada.
Don Latino: ¡Miau! ¡Te estás contagiando!
Max: España es una deformación grotesca de la civilización europea.
Don Latino: ¡Pudiera! Yo me inhibo.
Max: Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas.
Don Latino: Conforme. Pero a mí me divierte mirarme en los espejos de la calle del Gato.
Max: Y a mí. La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta. Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas.
Don Latino: ¿Y dónde está el espejo?
Max: En el fondo del vaso.
Don Latino: ¡Eres genial! ¡Me quito el cráneo!

Dom Latino: Você está me assustando. É melhor parar com essa brincadeira.
Max: Os ultraístas[3] são uns farsantes. O esperpentismo foi inventado por Goya.[4] Os heróis clássicos foram passear no beco do Gato.[5]
Dom Latino: Você está completamente bêbado.
Max: Os heróis clássicos refletidos nos espelhos côncavos produzem o esperpento. O sentido trágico da vida espanhola só pode ser representado com uma estética sistematicamente deformada.
Dom Latino: Miau! Você está delirando!
Max: A Espanha é uma deformação grotesca da civilização européia.
Dom Latino: Pudera! Eu desisto!
Max: As imagens mais belas num espelho côncavo são absurdas.
Dom Latino: Concordo. Mas eu me divirto me olhando nos espelhos da rua do Gato.
Max: E eu. A deformação deixa de existir quando sujeita a uma matemática perfeita. Minha estética atual é transformar com matemática de espelho côncavo as normas clássicas.
Dom Latino: E onde está o espelho?
Max: No fundo do copo.
Dom Latino: Você é um gênio! Eu tiro o meu crânio![6]

---

3. *Ultraístas:* adeptos do ultraísmo, movimento literário hispânico dedicado quase que exclusivamente à poesia. Durou apenas quatro anos (de 1918 a 1922) e teve repercussão relativa, no entanto prolongou-se em gerações posteriores. Propugnava a ruptura com o modernismo espanhol e a abundância de metáforas na expressão poética, sem ornamentos. Entre os escritores que participaram do movimento, destacamos o argentino Jorge Luís Borges e o espanhol Ramón Gomez de la Serna. Ainda que o ultraísmo e o esperpentisto apresentassem inovações estilísticas coincidentes em alguns aspectos, Max parece refutar qualquer associação entre ambos. O esperpento superaria a proposta estética dos ultraístas e significaria o resgate de uma tradição cujas origens remontam a uma parte da obra de Goya, mais precisamente daquela que denota explicitamente preocupações com a crítica e a denúncia social.

4. *Francisco de Goya y Lucientes* (1746-1828): pintor espanhol. As séries de desenhos de Goya —entre elas os famosos *Caprichos* e os *Disparates*— representam um mundo cuja ordem estabelecida encontra-se subvertida pela deformação e pelo grotesco. Em várias dessas gravuras é possível entrever alguns dos recursos estéticos utilizados por Valle-Inclán para criar seus esperpentos (como a animalização, por exemplo. Numa das gravuras de Goya, uma pessoa excessivamente vaidosa, ao olhar-se no espelho, vê a sua imagem como a de um macaco). As séries de Goya criticam a inversão de valores que afetava, em seu tempo, todas as esferas da sociedade espanhola e possuem um marcado sentido satírico, acentuado por efeitos cômicos, grotescos, tenebrosos e sinistros.

5. *Beco do Gato,* no original, *callejón del gato:* referência, precisa e real, a uma rua estreita do centro antigo de Madri, a *calle de Álvarez Gato,* entre as ruas de *Santa Cruz* e *Núñez de Arce.* Região boêmia, onde ainda vemos, na fachada de um estabelecimento, dois espelhos côncavos e dois convexos que continuam refletindo de forma distorcida as imagens dos que por ali passam. É muito provável que Valle-Inclán, em suas andanças pelo centro de Madri, tenha parado algumas vezes diante desses espelhos para divertir-se com a deformação de sua imagem, por si própria um tanto esperpêntica, como na descrição de Prudencio Iglesias Hermida *(apud* Zamora Vicente, 1988:22): «Quando anoitecia, a *Puerta del Sol* era meu centro. Recordo que por ali passou muitas vezes, à minha vista, o fantasma sombrio de uma espécie de esqueleto com cabeleira merovíngea, capa, cartola e uma faixa, em vez de gravata, enrolada mil vezes no pescoço. Era Valle-Inclán, desconhecido.» [A tradução desse trecho é minha].

6. *Tirar o crânio* por «tirar o chapéu», efeito hiperbólico.

Max: Latino, deformemos la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras y toda la vida miserable de España.
Don Latino: Nos mudaremos al callejón del Gato.
Max: Vamos a ver qué palacio está desalquilado. Arrímame a la pared. ¡Sacúdeme!
Don Latino: No tuerzas la boca.
Max: Es nervioso. ¡Ni me entero!
Don Latino: ¡Te traes una guasa!
Max: Préstame tu carrik.
Don Latino: ¡Mira cómo me he quedado de un aire!
Max: No me siento las manos y me duelen las uñas. ¡Estoy muy malo!
Don Latino: Quieres conmoverme, para luego tomarme la coleta.
Max: Idiota, llévame a la puerta de mi casa y déjame morir en paz.
Don Latino: La verdad sea dicha, no madrugan en nuestro barrio.
Max: Llama.

Don Latino de Hispalis, *volviéndose la espalda, comienza a cocear en la puerta. El eco de los golpes tolondrea por el ámbito lívido de la costanilla, y como en respuesta a una provocación, el reloj de la iglesia da cinco campanadas bajo el gallo de la veleta.*

Max: ¡Latino!
Don Latino: ¿Qué antojas? ¡Deja la mueca!
Max: ¡Si Collet estuviese despierta…! Ponme en pie para darle una voz.
Don Latino: No llega tu voz a ese quinto cielo.
Max*:* ¡Collet¡ ¡Me estoy aburriendo!
Don Latino: No olvides al compañero.
Max: Latino, me parece que recobro la vista. ¿Pero cómo hemos venido a este entierro? ¡Esa apoteosis es de París! ¡Estamos en el entierro de Víctor Hugo! ¿Oye, Latino, pero cómo vamos nosotros presidiendo?
Don Latino: No te alucines, Max.
Max: Es incomprensible cómo veo.
Don Latino: Ya sabes que has tenido esa misma ilusión otras veces.
Max: ¿A quién enterramos, Latino?
Don Latino: Es un secreto que debemos ignorar.
Max: ¡Cómo brilla el sol en las carrozas!
Don Latino: Max, si todo cuanto dices no fuese una broma, tendría una significación teosófica… En un entierro presidido por mí, yo debo ser el muerto… Pero por esas coronas, me inclino a pensar que el muerto eres tú.
Max: Voy a complacerte. Para quitarte el miedo del augurio, me acuesto a la espera. ¡Yo soy el muerto! ¿Qué dirá mañana esa canalla de los periódicos, se preguntaba el paria catalán?

Max: Latino, deformemos a expressão no mesmo espelho que nos deforma as caras e toda a vida miserável da Espanha.
Dom Latino: Vamos mudar para a rua do Gato.
Max: Vamos ver que palácio está vago. Encoste-me na parede. Chacoalhe-me.
Dom Latino: Não torça a boca.
Max: É de nervoso. Nem percebo!
Dom Latino: Olha a brincadeira!
Max: Empreste-me o seu casaco.
Dom Latino: Mas eu também estou com frio!
Max: Eu não sinto as minhas mãos e me doem as unhas. Estou muito mal!
Dom Latino: Você está querendo me impressionar para depois rir da minha cara.
Max: Idiota, leve-me até a porta da minha casa e deixe-me morrer em paz.
Dom Latino: Verdade seja dita, não madrugam no nosso bairro.
Max: Chama!

Dom Latino de Hispalis, *virando-se de costas, começa a escoicear a porta. O eco dos golpes atordoa o âmbito lívido da ladeira*, *e como em resposta a uma provocação, o relógio da igreja dá cinco badaladas sob o galo da veleta.*[7]

Max: Latino!
Dom Latino: O que você quer? Pare com essa careta!
Max: Se Collet estivesse acordada!… Ponha-me de pé para chamá-la.
Dom Latino: A sua voz não chega naquele quinto céu!
Max: Collet! Eu estou partindo![8]
Dom Latino: Não se esqueça do companheiro!
Max: Latino, acho que estou recobrando a visão. Mas como viemos parar neste enterro? Essa apoteose é de Paris! Estamos no enterro do Victor Hugo! Mas, Latino, por que somos nós que o estamos presidindo?
Dom Latino: Não delire, Max.
Max: É incrível como estou vendo.
Dom Latino: Você sabe que já teve essa mesma ilusão outras vezes.
Max: Quem é que estamos enterrando Latino?
Dom Latino: É um segredo que devemos ignorar.
Max: Como brilha o sol nos carros fúnebres.
Dom Latino: Max, se tudo o que você está dizendo não fosse brincadeira, teria um significado teosófico… Num enterro presidido por mim, eu é que devo ser o morto… Mas por essas coroas, me inclino a pensar que o morto é você.
Max: Fique tranqüilo. Para tirar o seu medo do augúrio, vou me deitar à espera. Eu sou o morto! O que dirá amanhã essa canalha dos jornais, perguntava-se o pária catalão.

---

7. *Galo da veleta,* no original, *veleta:* artefato utilizado para indicar a direção dos ventos, habitualmente composto pela figura de um galo sobre duas flechas em cruz.

8. *Eu estou partindo,* no original, *me estoy aburriendo:* o uso de *aburrir,* em espanhol, com o sentido de «ir embora, abandonar um lugar» ainda é usado com relação às aves; também existe o matiz de «estar cansado de viver», presente na literatura e na fala popular.

Máximo Estrella se tiende en el umbral de su puerta. Cruza la costanilla un perro golfo que corre en zigzag. En el centro, encoge la pata y se orina. El ojo legañoso, como un poeta, levantado al azul de la última estrella.

Max: Latino, entona el gori-gori.
Don Latino: Si continúas con esa broma macabra, te abandono.
Max: Yo soy el que se va para siempre.
Don Latino: Incorpórate, Max. Vamos a caminar.
Max: Estoy muerto.
Don Latino: ¡Que me estás asustando! Max, vamos a caminar. Incorpórate. ¡No tuerzas la boca, condenado! ¡Max! ¡Max! ¡Condenado, responde!
Max: Los muertos no hablan.
Don Latino: Definitivamente, te dejo.
Max: ¡Buenas noches!

Don Latino de Hispalis *se sopla los dedos arrecidos y camina unos pasos encorvándose bajo su carrik pingón, orlado de cascarrias. Con una tos gruñosa retorna al lado de* Max Estrella*. Procura incorporarle hablándole a la oreja.*

Don Latino: Max, estás completamente borracho y sería un crimen dejarte la cartera encima, para que te la roben. Max, me llevo tu cartera y te la devolveré mañana.

Finalmente se eleva tras de la puerta la voz achulada de una vecina. Resuenan pasos dentro del zaguán. Don Latino *se cuela por un callejón.*

La voz de la vecina: ¡Señá Flora! ¡Señá Flora! Se la han apegado a usted las mantas de la cama.
La voz de la portera: ¿Quién es? Esperarse que encuentre la caja de mixtos.
La vecina: ¡Señá Flora!
La portera: Ahora salgo. ¿Quién es?
La vecina: ¡Está usted marmota! ¿Quién será? ¡La Cuca, que se camina al lavadero!
La portera: ¡Ay, qué centella de mixtos! ¿Son horas?
La vecina: ¡Son horas y pasan de serlo!

Se oye el paso cansino de una mujer en chanclas. Sigue el murmullo de las voces. Rechina la cerradura, y aparecen en el hueco de la puerta dos mujeres: La una canosa, viva y agalgada, con un saco de ropa cargado sobre la cadera. La otra, jamona, refajo colorado, pañuelo pingón sobre los hombros, greñas y chancletas. El cuerpo del bohemio resbala y queda acostado sobre el umbral al abrirse la puerta.

La vecina: ¡Santísismo Cristo, un hombre muerto!
La portera: Es Don Max el poeta, que la ha pescado.
La vecina: ¡Está del color de la cera!

La portera*: Cuca, por tu alma, quédate a la mira un instante, mientras subo el aviso a Madama Collet.*

Máximo Estrela *se estende no umbral da sua porta. Cruza a* ladeira *um cachorro vagabundo correndo em zig zag. No meio, encolhe a pata e urina. O olho remelento, como um poeta, levantado ao azul da última estrela.*

Max: Latino, comece a ladainha.
Dom Latino: Se continuar com essa brincadeira macabra, eu vou deixar você aqui.
Max: Eu sou o que se vai para sempre.
Dom Latino: Levante-se Max, vamos andar.
Max: Estou morto.
Dom Latino: Você está me assustando! Max, vamos andar. Levante-se, não torça a boca, condenado. Levante-se, não torça a boca. Max! Max! Condenado, responda.
Max: Os mortos não falam.
Dom Latino: Definitivamente, eu vou embora.
Max: Boa noite!

Dom Latino de Hispalis *sopra-se os dedos arrefecidos e caminha uns passos curvando-se sob o casaco molambento orlado de salpicos de lama. Com uma tosse grunhenta retorna para o lado de Max Estrela. Procura levantá-lo e fala em sua orelha.*

Dom Latino: Max, você está completamente bêbado e seria um crime deixar a sua carteira aqui para ser roubada. Max, eu vou levar a sua carteira e a devolvo amanhã.

Finalmente eleva-se atrás da porta a voz grosseira da vizinha. Ressoam passos dentro do saguão. Dom Latino *desaparece por uma ruela.*

A voz de uma vizinha: Sinhá Flora! Sinhá Flora! A senhora se apegou aos cobertores da cama.
A voz da porteira: Quem é? Espera eu achar a caixa de fósforos.
A vizinha: Sinhá Flora!
A porteira: Já estou indo! Quem é?
A vizinha: A senhora parece uma marmota! Quem pode ser? A Cuca, que está indo lavar a roupa!
A porteira: Ah, que droga de fósforos! Isso são horas?
A vizinha: São horas e já passadas!

Ouve-se o passo cansado de uma mulher de tamancos. Segue o murmúrio das vozes. Chia a fechadura e aparecem no oco da porta duas mulheres: uma, grisalha, viva e agalgada, carregando um saco de roupa sobre as cadeiras. A outra, gorda, *saiote colorido, lenço esfarrapado sobre os ombros, grenhas e tamancos. O corpo do boêmio escorrega e, ao abrir-se a porta, fica deitado sobre o umbral.*

A vizinha: Virgem santíssima! Um homem morto!
A porteira: É o dom Max, o poeta, de cara cheia.
A vizinha: Ele está cor da cera!

A porteira: Cuca, pela sua alma, fica de olho aqui um instante, enquanto eu subo avisar a Madama Collet.

La portera *sube la escalera chancleando. Se la oye renegar*. La Cuca*, viéndose sola, con aire medroso, toca las manos del bohemio y luego se inclina a mirarle los ojos entreabiertos bajo la frente lívida.*

La vecina: ¡Santísimo Señor! ¡Esto no lo dimana la bebida! ¡La muerte talmente representa! ¡Señá Flora! ¡Señá Flora! ¡Que no puedo demorarme! ¡Ya se me voló un cuarto de día! ¡Que se queda esto a la vindicta pública, seña Flora! ¡Propia la muerte!

A porteira *sobe a escada tamancando. Ouve-se que renega.* A Cuca, *ao ver-se sozinha, com ar medroso, toca as mãos do boêmio e depois se inclina para olhar os seus olhos entreabertos sob a testa lívida.*

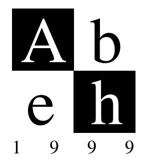
A vizinha: Virgem Santíssima! Isto não é da bebida! É morte mesmo! Sinhá Flora! Sinhá Flora! Eu não posso demorar mais! Já se foi um quarto do dia! Isto aqui vai ficar para a justiça, sinhá Flora! A própria morte!

Referências bibliográficas

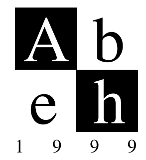
Valle-Inclán, Ramón del, 1979, *Luces de bohemia (Esperpento)*, Madri, Espasa-Calpe.

Zamora Vicente, Alonso, 1988, *La realidad esperpéntica (aproximación a «Luzes de boêmia»)*. Madri, Gredos.

Joyce Rodrigues Ferraz
Universidade Mackenzie y Centro Universitario FMU



Hispanismo en Brasil



Anuario brasileño de estudios hispánicos, 9 (1999), 249-260. ISSN 0103-8893

Hispanismo en Brasil

Para la elaboración de la sección «Hispanismo en Brasil» se solicita información a diversas universidades del país a través de los miembros del Consejo de Redacción y a las Asociaciones de Profesores de Español de todos los Estados.

El *Abeh* publica toda la información recibida hasta el cierre del volumen.

Tesis de «livre-docência» defendida

Valeria De Marco, *O ângulo doméstico no romance da era Franco,* 10/12/99, USP.

Tesis de doctorado defendidas

Sandra Trabucco Valenzuela, Poema de Chile *e cultura chilena,* 25/09/98, Tutora: María Lidia E. Neghme Ruzza, USP.

Tesis de doctorado en elaboración

Adrián Esteban Cangi, *Barroco do excesso na obra poética de Néstor Perlongher.* Tutor: Jorge Schwartz. USP.

Adriana Kanzepolsky, *A modernidade outra: a revista* Orígenes. Tutor: Jorge Schwartz. USP.

Ana Cecilia Arias Olmos, *Estratégias discursivas e práticas políticas. Revistas culturais da América Latina (1970-1990).* Tutor: Jorge Schwartz. USP.

Ana Lúcia Trevisan Pelegrino, *As imagens da literatura e da história espanholas na narrativa do mexicano Carlos Fuentes.* Tutor: Mario Miguel González. USP.

Cristine Fickelscherer de Mattos, *Tomás Eloy Martínez: descentrado entre história e ficção.* Tutora: Maria Augusta da Costa Vieira. USP.

Elsa Otília Heufeman Barría, *Crônicas da conquista relacionadas com a Amazônia e os romances de cavalaria.* Tutora: María de la Concepción Piñero Valverde. USP.

Francisco Zaragoza Zaldivar, *Estudo comparado: Alejo Carpentier, Guimarães Rosa.* Tutor: Jorge Schwartz. USP.

Gênese Andrade da Silva, *Relações entre texto e imagem na poesia latino-americana contemporânea.* Tutor: Jorge Schwartz. USP.

Guillermo Gustavo Loyola Ruiz, *O teatro de Virgilio Piñera e Nelson Rodrigues.* Tutor: Jorge Schwartz. USP.

Julio Aldinger Dalloz, *Locas mujeres: estratégia feminista em Gabriela Mistral.* Tutora: María Lidia E. Neghme Ruzza. USP.

María Teresa Celada, *Português e espanhol: a língua e o discurso do Outro na América Latina.* Tutora: Eni Orlandi. USP.

Rina Landos Martinez André, *Estudo comparado entre a narrativa espanhola de testemunho e a literatura salvadorenha (1930-1990).* Tutora: Valeria De Marco. USP.

Ronaldo Assunção, *Poesia e cidade: imaginários urbanos na poesia de Mário de Andrade e Jorge Luis Borges.* Tutor: Jorge Schwartz. USP.

Sérgio De Agostino, *Larra, o Werther espanhol.* Tutora: María de la Concepción Piñero Valverde. USP.

Tesinas de maestría defendidas

Claudio Bazzoni, *Fontes de San Juan de la Cruz,* 01/06/98, Tutora: María de la Concepción Piñero Valverde. UPS.

Heloisa Pezza Cintrão, *Romance e romanesco no* Quixote, 14/10/98, Tutora: Maria Augusta da Costa Vieira. USP.

Graciela Foglia, Cinco horas con Mario: *mundos paralelos,* 23/10/98, Tutora: María de la Concepción Piñero Valverde. USP.

Lívia Márcia Tiba Rades Baptista, *Entre burlas y veras: uma introdução à sátira de Quevedo,* 04/12/98, Tutor: Mario Miguel González, USP.

Pablo Fernando Gasparini, *A perspectiva política no romance histórico contemporâneo na América Latina:* Yo el supremo *de Augusto Roa Bastos,* 25/04/99, Tutor: Jorge Schwartz, USP.

Joyce Rodrigues Ferraz, *Tradução anotada e comentada de* Luces de bohemia *de Valle-Inclán,* 27/08/99, Tutor: Mario Miguel González, USP.

Adriana Lucía Lacentre de Suárez, *Descifrando caminos: una lectura de* La Reina de las Nieves *de Carmen Martín Gaite,* 01/10/99, Tutora: Valeria De Marco, USP.

Ivan Rodrigues Martin, *Um ditado às avessas: una lectura do romance* Cristina Guzmán, profesora de idiomas *de Carmen de Icaza,* 12/11/99, Tutora: Valeria De Marco, USP.

Roseli Barros Cunha, *Um fio na trama das idéias de Ángel Rama:* Tierra sin mapa *(tradução anotada e comentada),* 19/11/99, Tutor: Mario Miguel González, USP.

Tesinas de maestría en elaboración

Ana Carolina García Ferreiras, *Juan Valera.* Tutora: María de la Concepción Piñero Valverde. USP.

Ana Cláudia da Costa Dória, *Marcas paternalistas na literatura de pós-guerra.* Tutora: Valeria De Marco. USP.

Ana Maria Marks, *A presença da língua oral nas obras* Cinco horas con Mario *de Miguel Delibes e* Cae la noche *de Manuel Puig.* Tutora: María Zulma Moriondo Kulikowski. USP.

Ana Regina Lessa, *Teatro, loucura e criação em* Dom Quixote. Tutora: Maria Augusta da Costa Vieira. USP.

André Fernández Romera, *Tradução comentada e anotada de* El Brasil restituido, *de Lope de Veja.* Tutor: Mario Miguel González. USP.

Ângela dos Santos, *Tradução anotada e comentada de* El Público, *de Federico García Lorca.* Tutor: Mario Miguel González. USP.

Célia Navarro Flores, *Estudo comparativo: Cervantes, Drummond, Portinari.* Tutora: Maria Augusta da Costa Vieira. USP.

Cláudia de Brito Moraes, *A função da mulher em* El Buscón, *de Quevedo.* Tutor: Mario Miguel González. USP.

Eduardo Fava Rubio, *Góngora e a chave da poesia*. Tutor: Mario Miguel González. USP.

Elza Maria Gasparotto, *Produção de vocabulário terminológico bilíngüe (português-espanhol) na área de correspondência comercial*. Tutora: María Victória Rébori. USP.

Fátima A. Cabral Bruno, *A compreensão das estratégias de indeterminação do sujeito por estudantes de E/LE*. Tutora: Neide T. Maia González. USP.

Fernanda dos Santos Castelano Rodrigues, *A influência da aprendizagem formal de língua materna no processo de aprendizagem de língua espanhola por luso-parlantes da região de São Paulo.* Tutora: María Zulma Moriondo Kulikowski. USP.

Iromar Maria Vilela, *A língua espanhola através do texto literário.* Tutora: María Zulma Moriondo Kulikowski. USP.

José Luis Martínez Amaro, *Estudo dos limites entre o ensaio e a poesia em Octavio Paz-Neobarroco e cinema.* Tutora: Maria Teresa Cristófani de Souza Barreto. USP.

José Martín Núñez Ticerán, *Influência da narrativa euclidiana na construção do romance* A guerra do fim do mundo *e no conceito de «romance total» de Mario Vargas Llosa.* Tutor: Jorge Schwartz. USP.

Jung Ha Kang, *Literatura testemunhal na Argentina.* Tutora: Maria Teresa Cristófani de Souza Barreto. USP.

Laura Blanes, *A figura feminina no teatro cervantino.* Tutor: Maria Augusta da Costa Vieira. USP.

Leonides del Carmen Orellana, *Alonso de Ercilla y Zúñiga,* La Araucana. Tutor: Jorge Schwartz. USP.

Luiza Martins da Silva, *O exílio nos contos de Max Aub.* Tutora: Valeria De Marco. USP.

Luzimeire Lima da Silva, *A memória na obra de Carmen Martín Gaite.* Tutora: Valeria De Marco. USP.

Magali de Lourdes Pedro, *Variación lingüística en el español hablado en el Uruguay.* Tutora: María Zulma Moriondo Kulikowski. USP.

Márcio Otavio Colossi Funcia, *Rulfo e Graciliano: quase um espelho.* Tutora: Maria Teresa Cristófani de Souza Barreto. USP.

Marcos Júlio, *A tragédia griega e* La Celestina. Tutora: María de la Concepción Piñero Valverde. USP.

Margareth dos Santos, *O olhar de Goya pintado em negro.* Tutora: Valeria De Marco. USP.

María Alicia Gancedo Álvarez, *Portuñóis e portuñoles.* Tutora: Neide T. Maia González. USP.

Maria Angélica C. Lacerda Mendoza, *A avaliação de desempenho e o valor do erro no processo de aprendizagem de uma língua estrangeira: uma experiência com luso-falantes brasileiros aprendizes de espanhol como língua estrangeira.* Tutora: Neide T. Maia González. USP.

Maria Cristina Micelli Fonseca, *O emprego das formas verbais na interlíngua de estudantes brasileiros de inglês e espanhol. As oposições «hice» / «he hecho», «did»/ «have done».* Tutora: Neide T. Maia González. USP.

Maria Paula Gurgel Ribeiro, *Tradução e estudo crítico da contística de Roberto Arlt.* Tutora: Maria Teresa Cristófani de Souza Barreto. USP.

Maria Tereza de Souza Mendes Brites, *Borges e o discurso da dúvida.* Tutora: Maria Teresa Cristófani de Souza Barreto. USP.

Mariana Helene Barone, *Cervantes, Machado e o conto dos dois amigos.* Tutora: Maria Augusta da Costa Vieira. USP.

Marice Lúcia Seoane Fávero, Moll Flanders, *de Daniel Defoe e o romance picaresco espanhol.* Tutor: Mario Miguel González. USP.

Marilene Senaris Pombo, *Los verbos de cambio en español y sus correspondientes en portugués.* Tutora: Neide T. Maia González. USP.

Miriam Yocie Iza, *Os binômios em língua espanhola e portuguesa.* Tutora: María Victória Rébori. USP.

Neide Elias, *Tradução comentada e anotada de* Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín, *de Federico García Lorca.* Tutor: Mario Miguel González. USP.

Olga del Carmen Ahumada, *Análisis de Guía de pecadores de Gudiño Kieffer.* Tutor: Mario Miguel González. USP.

Paulo César Thomaz, *A corrosão do verossímil realista: a narrativa poética de Juan José Saer.* Tutor: Jorge Schwartz. USP.

Raquel La Corte dos Santos, *O modelo teórico de aquisição de L1 de Cláudia de Lemos e sua aplicabilidade na interpretação dos casos de aquisição de L2.* Tutora: Neide T. Maia González. USP.

Romilda Mocchiutti, *A alteridade nos contos de Héctor Tizón y Mario Benedetti.* Tutor: Jorge Schwartz. USP.

Rosa Yokota, *As preposições na produção textual de brasileiros aprendizes do E/LE*. Tutora: Neide T. Maia González. USP.

Rosmeire da Silva, *A representação de um aprendizado: Sancho Pança no mundo de Dom Quixote.* Tutora: Maria Augusta da Costa Vieira. USP.

Samantha da Rocha Conceição, *A mulher através de Montserrat Roig.* Tutora: Valeria De Marco. USP.

Sandra Regina Moreira, *A recriação do mito quixotesco no «Dom Quixote», de Angelo Agostini.* Tutora: Maria Augusta da Costa Vieira. USP.

Sílvia A. Ferrari de Arruda, *Operadores argumentativos na produção escrita de brasileiros aprendizes do espanhol.* Tutora: Neide T. Maia González. USP.

Silvia Etel Gutiérrez Botaro, *A mescla lingüística nas regiões de fronteira entre Brasil e Uruguai. Tutora: Neide T. Maia González.* USP.

Silvio Pereira da Silva, *A produção literária feminina durante a ditadura de Franco.* Tutora: Valeria De Marco. USP.

Stella Maris Benedetti Durigan, *Gabriel Celaya e Nicolás Guillén: uma análise do discurso.* Tutora: María de la Concepción Piñero Valverde. USP.

Sueli Aparecida Firmino Martins, *Possibilidades de leitura de contos no ensino do espanhol como língua estrangeira.* Tutora: María Zulma Moriondo Kulikowski. USP.

Tatiana Francini Girão Barroso, *O processo místico em* Dios deseado y deseante, *de Juan Ramón Jiménez.* Tutor: Mario Miguel González. USP.

Valdirene Filomena Zorzo, *As interferências do espanhol e do português na fronteira com o Paraguai.* Tutora: María Victória Rébori. USP.

Virginia Hernández Reta, *Personagens femininas na obra de Elena Garro.* Tutora: Valeria De Marco. USP.

Proyectos individuales de investigación científica

Maria Augusta da Costa Vieira, *A recepção do* Quixote *na literatura brasileira*. USP.

María de la Concepción Piñero Valverde, *Literatura em castelhano no Brasil colonial.* USP.

Maria Teresa Cristófani de Souza Barreto, *Tradução e estudo crítico da contística de Virgilio Piñera (com inclusão de textos inéditos do autor).* USP.

Maria Teresa Cristófani de Souza Barreto, *A autobiografia em Virgilio Piñera.* USP.

Mario Miguel González, *História da literatura espanhola.* USP.

Neide T. Maia González, *A gramática dos clíticos na interlíngua de brasileiros adultos aprendizes de espanhol.* USP.

Neide T. Maia González, *Fonologia, prosódia e aquisição de sujeitos pronominais e de clíticos complementos no espanhol como língua estrangeira.* USP.

Valeria De Marco, *A constituição do mundo doméstico e a representação da mulher no romance espanhol de pós-guerra: Martín Gaite e seus contemporâneos*. USP.

Cursos de posgrado

Prof. Dr. Edward C. Riley (Prof. Visitante, Universidad de Edimburgo), *Teoría de la novela moderna* Don Quijote *de Cervantes.* USP, primer semestre de 1998.

Prof. Dr. Markus Klaus Schäffauer (Prof. Visitante, Universidad Albert-Ludwig, Freiburg), *Oralidad y escritura en América Latina.* USP, primer semestre de 1998.

Profª Dra. Maria Teresa Cristófani de Souza Barreto, *El antibarroco y los límites de lo literario: Virgilio Piñera.* USP, primer semestre de 1998.

Prof. Dr. Mario Miguel González, *Literatura e Historia en la España de los Austrias: el Manierismo.* USP, segundo semestre de 1998.

Prof. Dr. Martin Lienhard (Prof. Visitante, Universidad de Zurich), *Una arqueología de las voces marginalizadas en América Latina: universos discursivos «indígenas» y «negros»*. USP, segundo semestre de 1998.

Profª Dra. Neide T. Maia González, *Adquisición/aprendizaje de lengua extranjera con enfoque especial sobre la adquisición/aprendizaje del español por hablantes de português.* USP, primer semestre de 1999.

Prof. Dr. Francisco Moreno Fernández (Prof. Visitante, Universidad de Alcalá): *Variación dialectal y sociolingüística.* USP, primer semestre de 1999.

Profª Dra. Valeria De Marco: *Testimonio y formas literarias en la narrativa española contemporânea (1940-1995).* USP, primer semestre de 1999.

Prof. Dr. Jorge Schwartz: *Proyecciones urbanas: literatura y pintura en América Latina.* USP, primer semestre de 1999.

Profª Dra. María Zulma Moriondo Kulikowski: *La lengua española en los textos literarios: la literatura argentina del siglo* XX. USP, segundo semestre de 1999.

Profª Dra. Valeria De Marco, *Mujer, espacio doméstico y contexto social en la narrativa española de la era Franco.* USP, segundo semestre de 1999.

Profs. Drs. Jorge Schwartz, Júlio César P. Pinto Filho (DH/FFLCH/USP) y Edgardo Cozarinsky (Prof. Visitante), *Jorge Luis Borges: poéticas del espacio, de la memoria y de la imagen.* USP, segundo semestre de 1999.

Publicaciones

Serie monográfica

Cozarinsky, Edgardo, *Borges: um texto que no es para todos*. *Cuadernos de recienvenido.* Publicação do Curso de Pós-Graduação em Literaturas Espanhola e Hispano-Americana/USP, vol. 11, São Paulo, 1999.

Matamoro, Blas, *América en la Torre de Babel*. *Cuadernos de recienvenido.* Publicação do Curso de Pós-Graduação em Literaturas Espanhola e Hispano-Americana/USP, vol. 7, São Paulo,1998.

Piglia, Ricardo, Arrigucci Jr., Davi, Artundo, Patricia, *Borges 100*. *Cuadernos de recienvenido.* Publicação do Curso de Pós-Graduação em Literaturas Espanhola e Hispano-Americana/USP, vol. 10, São Paulo, 1999.

Piglia, Ricardo, *Borges: el arte de narrar*. *Cuadernos de recienvenido.* Publicação do Curso de Pós-Graduação em Literaturas Espanhola e Hispano-Americana/USP, vol. 12, São Paulo, 1999.

Riley, Edward C., *La singularidad de la fama de Don Quijote*. *Cuadernos de recienvenido.* Publicação do Curso de Pós-Graduação em Literaturas Espanhola e Hispano-Americana/USP, vol. 8, São Paulo, 1998.

Schäffauer, Markus Klaus, *La «farmacia»del* diálogo criollo*: la innovación de un género a través de la oralidad*. *Cuadernos de recienvenido.* Publicação do Curso de Pós-Graduação em Literaturas Espanhola e Hispano-Americana/USP, vol. 9, São Paulo, 1998.

Subirats, Eduardo, *Conversión e invención: dos vidiones del Nuevo Mundo*. *Cuadernos de recienvenido.* Publicação do Curso de Pós-Graduação em Literaturas Espanhola e Hispano-Americana/USP, vol. 6, São Paulo, 1998.

Libros

Assunção, Ronaldo, *Arte e experiência urbana em César Vallejo: Paris-Moscou (1923-1936).* Campo Grande: EDUFMS, 1999.

Costa Vieira, Maria Augusta da, *O dito pelo não dito: paradoxos de Dom Quixote.* São Paulo: Edusp/Fapesp, 1998 (Ensaios de Cultura; 14). (ISBN: 85-314-0435-5)

Kepler, Sandra Regina —*Hispamérica: Índice de los volúmenes I-XXV (1972-1996).* Gaithersburg, Ediciones Hispamérica, 1998. Elaboração do índice comemorativo da revista *Hispamérica*.

Capítulos de libro

Arias Olmos, Ana Cecilia, «*Novos Estudos CEBRAP*: proyecciones intelectuales en el Brasil de los años 80». Sosnoswsky, Saúl (Ed.), *La cultura de un siglo. América Latina en sus revistas.* Buenos Aires: Alianza, 1999.

Assunção, Ronaldo, «Indícios de oralidade literária e identidade cultural na poesia de Mário de Andrade». Berg, Walter y Schäffauer, Markus K., *Discursos de oralidad en la literatura rioplatense del siglo XIX al XX.* Tübingen: Günter Narr, 1999.

Cangi, Adrián (Selección y prólogo), *Performance-Género y transgénero.* Buenos Aires: EUDEBA, 1999.

CangiI, Adrián, «Imágenes del horror-Pasiones tristes». González, Horacio (Ed.), *Cóncavo y Convexo.* Buenos Aires, Casa de las tres puertas, 1999.

Costa Vieira, Maria Augusta da, «Questões de ética e estética en *El celoso extremeño*» in *Riqueza cultural ibero-americana.* Pires Bessa, Pedro (Org.). Divinópolis, FAPEMIG, Universidade Estadual de Minas Gerais, pp 218-222.

De Marco, Valeria, «Literatura e revolução: testemunhos da Espanha». Ianome, C. A. *et alii* (Org.), *Sobre as naus da iniciação: estudos portugueses de literatura e história.* São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

González, Neide T. Maia, «Las teorías del lenguaje implícitas en las metodologías». Esteves dos Santos, Ana Lúcia e Monte Alto, Rómulo (Org.), *Panorama Hispánico.* Belo Horizonte: APEMG, 1999.

Schwartz, Jorge, «Oswald de Andrade. Obra incompleta». Segala, Amos (Ed.), *Vida, obra y herencia de Miguel A, Asturias*. Paris: Archivos/UNESCO, 1999.

Schwartz, Jorge, «Ver/Leer: el júbilo de la mirada en Oliveiro Girondo». Antelo, Raúl (Ed.), *Oliveiro Girondo, Obra completa*. Paris: Archivos, 1999.

Schwartz, Jorge, «De lo estético a lo ideológico: Klaxon y Revista Antropofagia». Sosnoswski, Saúl (Ed.), *La cultura de un siglo. América Latina en sus revistas.* Buenos Aires: Alianza, 1999.

Schwartz, Jorge, «La trayectoria masmedular de Oliveiro Girondo». Antelo, Raúl (Ed.), *Oliveiro Girondo. Obra completa.* Paris: Archivos, 1999.

Schwartz, Jorge, «Oswald de Andrade y Tarsila do Amaral: las miradas de Tarsiwald». Wentzlaff-Eggbert, Harald (Ed.), *Naciendo el homnre nuevo…* Frankfurt: Vervuert, 1999.

Schwartz, Jorge, «Poesía inédita: la retaguardia poética en «Dos nocturnos» y «Campo nuestro» de Oliveiro Girondo». Antelo, Raúl (Ed.), *Oliveiro Girondo. Obra completa.* Paris: Archivos, 1999.

Schwartz, Jorge, «Con Severo Sarduy en Río de Janeiro». *Severo Sarduy, Obra completa.* Paris: Archivos, 1999.

Silva, Gênese Andrade da, «Verso e reverso». Maciel, Maria Esther (Ed.), *A palavra inquieta.* Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

Artículos en revistas

Brites, Maria Tereza de Souza Mendes, «A reflexão do inverso». *Revista USP* nº 38, jun/jul/ago/1998, pp. 94-101.

Costa Vieira, Maria Augusta da, «Las relaciones de poder entre narrador y lector: Cervantes, Almeida Garrett e Machado de Assis». *Cuadernos Hispanoamericanos,* 570, número monográfico: *Español/Portugués: diálogos*, pp. 59-71.

De Marco, Valeria, «La novela histórica de José de Alencar». *Latinoamérica. Anuario de Estudios Latinoamericanos,* 29, 1999, pp. 159-178.

González, Mario M., «Federico García Lorca: tragédia na obra e na vida». *Teoria & Debate,* 11, 38, jul/ago/set 1998, pp. 55-59.

González, Mario M., «O teatro de Federico García Lorca». *Revista de Teatro-SBAT,* 73, 503, mar 1998, pp. 23-26.

González, Neide T. Maia, «Pero ¿qué gramática es esta? Los sujetos pronominales y los clíticos en la interlengua de brasileños adultos aprendices de Español como lengua extranjera». *RILCE-Revista de Filología Hispánica.* Pamplona: Universidad de Navarra, Espanha, nº 14.2, dic/98, pp. 243-263.

González, Neide T. Maia, «Reflexões sobre mecanismos de exclusão e auto-exclusão a partir da experiência do «Español en el Campus»». *Revista de la APEESP,* 7, 1999, pp. 42-53.

González, Neide T. Maia, «Sobre a aquisição de clíticos do espanhol por falantes nativos de português». *Caderno de Estudos Lingüísticos,* 36, 1999, pp. 163-176.

Kang, Jung Ha, «Torres García, o la razón prevenida». *El ojo mocho,* 14, 1999, pp. 86-90.

Piñero Valverde, María de la Concepción, «Vida fronteriza en el *Poema de Mio Cid:* Medina y Molina». *SCRIPTURA, Estudios de Literatura Medieval*, Universidad de Lleida (España), Facultad de Letras, nº 13, 1998, pp. 59-65.

Piñero Valverde, María de la Concepción, «Un mago español en el Brasil imperial», *Notandum Internacional,* 2, Universidad San Pablo (Madrid)-Universidad de São Paulo, jul.-dic., 1998, pp. 73-80.

Piñero Valverde, María de la Concepción, «Cenas da vida carioca nas cartas de Juan Valera». *Mirandum,* Universidad Autónoma de Barcelona-Universidad de São Paulo, II, nº 6, set.-dez, 1998, pp. 85-90.

Piñero Valverde, María de la Concepción, «Abengalbón: o mouro amigo do Cid». *Caligrama-Revista de Estudos Românicos,* III, 1999, pp. 15-23.

Piñero Valverde, María de la Concepción, «Un lector brasileño de Cervantes». *Cuadernos de Filología (Universitat de Valencia),* XXXI, 1999, pp. 365-373.

Schwartz, Jorge, «Um Brasil em tom menor: Pau Brasil e Antropofagia». *Revista de Crítica Literatura Latinoamericana,* XXIV, 47, 1999, pp. 53-65.

Schwartz, Jorge, *«La ciudad sin nombre* de Joaquín Torres García». *Cuadernos Hispanoamericanos,* 589-590, 1999, pp. 209-218.

Banco de datos

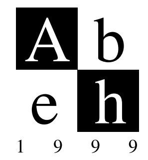
«Montesinos-Banco de dados bibliográficos sobre Literatura Espanhola (Versão 2.0)» Coordenación: Mario M. González; ejecución: Tatiana Francini Girão Barroso e Célia Navarro Flores; análisis y programación: Kátia Cristina Pinto e Augusto César Freire Santiago.

Otras informaciones

- *Curso de Lengua Española y Literaturas Española e Hispanoamericana*
  El antiguo Curso de Posgrado en Literaturas Española e Hispanoamericana de la Universidad de São Paulo alteró su designación en 1998 al incluir la especialidad «Lengua Española» para la que fueron seleccionados los primeros alumnos de Maestría. Informaciones sobre el curso pueden obtenerse en Internet: http://www.usp.br/ fflch/ espanhol/posgrado-index.htm.
- *Asociación Brasileña de Hispanistas.* Por iniciativa de un grupo de profesores de la Universidad Federal Fluminense, de la Universidad Estadual Paulista y de la Universidad de São Paulo, se está organizando la creación de la Asociación Brasileña de Hispanistas, que deberá efectivarse en el transcurso del I Congreso Brasileño de Hispanistas, en Niterói, entre los días 9 y 11 de octubre de 2000.

- *Federación de las Asociaciones Brasileñas de Profesores de Español.* Durante el VIII Congreso de Profesores de Español, realizado en Vitória, en setiembre de 1999, los presidentes de 12 asociaciones estaduales de profesores de español se reunieron para poner en marcha la creación de la mencionada Federación, lo que deberá efectivarse en la Universidad de São Paulo, en fecha a ser determinada, durante el año 2000.
- *Convenio entre la Universidad de São Paulo y la Universidad Católica de Córdoba (Argentina).* El 29 de noviembre de 1999 se firmó un convenio de cooperación académica entre las mencionadas universidades, a fin de facilitar el intercambio de alumnos, profesores, proyectos e informaciones en las áreas de Letras y Humanidades. Coordinan el convenio, por parte de la universidad argentina la profesora Mónica G. Luque y, por parte de la universidad brasileña, el profesor Mario M. González.
- *Conmemoración del centenario del nacimiento del escritor argentino Jorge Luis Borges.* Con la coordinación y participación de los profesores de Literatura Hispano-Americana de la Universidad de São Paulo (Dr. Jorge Schwartz, Dra. María Teresa Cristófani Barreto y Ana Cecilia Arias Olmos), se realizaron diversas conmemoraciones del centenario de Borges. La principal de ellas fue el evento *Borges 100*, realizado en la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas, en el Instituto de Estudios Brasileños y en el Museo de Arte de São Paulo, durante los días 16 y 17 de abril de 1999, de cuyo programa cabe destacar: 1) Conferencia inaugural «Borges: el arte de narrar», en el auditorio principal de Museo de Arte de São Paulo, a cargo del escritor argentino Ricardo Piglia; 2) Exposición de la Colección «Alejandro Vaccaro» de primeras ediciones y manuscritos de Borges, en el Instituto de Estudos Brasileños; 3) Ciclo de Cinema: «Borges no Cinema», en el Cinusp, con la participación de los profesores Dora Mourão e Carlos Augusto Machado Calil. Por otro lado, el Curso de Posgrado ofreció un curso especial con la participación de los profesores doctores Edgardo Cozarinsky (profesor visitante, autor del conocido libro *Borges y el cine*), Júlio César Pimentel Pinto Filho y Jorge Schwartz sobre el tema «Jorge Luis Borges: poéticas del espacio, de la memoria y de la imagen». Fueron realizados diversos debates con la participación del Prof. Dr. Jorge Schwartz: «Borges e o cinema», com Edgardo Cozarinsky y Héctor Babenco, el la sede de la *Folha de S. Paulo (10/11/99)*; debate con James Woodall, sobre libro de su autoría, en la sede de la *Folha de S. Paulo*, 10/06/99; debate con Carlos Augusto Machado Calil, en el Memorial da América Latina: «Cem Anos de Borges», 16/08/99; fueron publicados tres números de la serie *Cuadernos de Recienvenido,* dedicados a Borges: 10: «Borges 100», con textos de Ricardo Piglia, Davi Arrigucci Jr. y Patricia Artundo; 11: Edgardo Cozarinsky, «Borges: un texto que es todo para todos»; y 12: Ricardo Piglia, «Borges: el arte de narrar». Encuéntrase en preparación el libro *Borges 100*, que reunirá los textos presentados durante el evento de ese nombre al que se le unirá la reedición del número especial dedicado a Borges del *Boletim Bibliográfico Mário de Andrade.*
- Obras Completas *de Jorge Luis Borges.* Fueron publicados en 1999 los volúmenes II, III e IV de la traducción al portugués de las obras completas de Borges (Editora Globo), bajo la organización, coordenación y revisión de las traducciones a cargo del Prof. Dr. Jorge Schwartz. Dicha publicación mereció los siguientes premios: Premio Jabuti 99, categoría Traducción (Glauco Mattoso): Jorge Luis Borges, *Fervor de Buenos Aires*. São Paulo: Ed. Globo, 1998, Vol. I, pgs. 7-51; Prêmio «*Bravo!* / Literatura», categoría «Lançamento do Ano», *Obra Completa* de Jorge Luis Borges. Revista *Bravo!* Octubre 99.

Reseñas



Anuario brasileño de estudios hispánicos, 9 (1999), 263-266. ISSN 0103-8893

Cervantes, M. de. *Don Quijote de la Mancha,* Ed. de Francisco Rico (Director) et alii. Instituto Cervantes. Barcelona, Crítica, 1998, (Biblioteca Clásica). Dos tomos: CCLXXXVI + 1.247 p. y 1.294 p. respectivamente, con el CD-ROM

El *Quijote* de Francisco Rico

No capítulo III da segunda parte do *Quixote*, numa animada conversa entre Dom Quixote, Sancho Pança e o Bacharel Sansão Carrasco, o cavaleiro, surpreso com a notícia da publicação da primeira parte de sua história, faz conjeturas sobre o texto literário do qual é protagonista. Para ele, Dom Quixote, sua história ficaria para a posteridade e certamente estaria repleta de notas e comentários destinados a decifrar sua complexidade, como sucedia com os textos clássicos. Na verdade, contesta Sansão, ostentando o estatuto privilegiado de leitor da primeira parte, a obra não exige nenhum comentário para o seu entendimento: «es tan clara, que no hay cosa que dificultar en ella: los niños la manosean, los mozos la leen, los hombres la entienden y los viejos la celebran; y, finalmente, es tan trillada y tan leída y tan sabida de todo género de gentes, que apenas han visto algún rocín flaco, cuando dicen: «Allí va Rocinante».» (I, p. 652) De certa forma, a apreciação de Sansão é mais do que sensata. Nossa própria experiência de leitura do *Quixote*, em diversos momentos da vida, nos revela que, entre muitas outras coisas, trata-se de um texto que acolhe generosamente seu leitor e que comporta múltiplos níveis de leitura. Assim sendo, como diz o Bacharel, «los niños la manosean, los mozos la leen, los hombres la entienden y los viejos la celebran». Mas ao contrário do que opinava Sansão Carrasco, com o passar dos anos e também dos séculos, cada vez mais os comentários e as notas, como imaginava Dom Quixote, foram se introduzindo nas inúmeras edições da obra de modo a prestar os mais diversos esclarecimentos filológicos, literários, históricos, etc.

A mais recente e, sem dúvida, a mais criteriosa edição do *Quixote* esteve sob a direção de Francisco Rico, integrando o volume 50 da «Biblioteca Clásica», publicada pela Editorial Crítica e Instituto Cervantes. A primeira edição, lançada em abril de 98, se esgotou rapidamente e, sete meses depois, devido ao grande êxito editorial, já saía a segunda edição revista. Na «Apresentação», além das metas gerais da presente edição, Rico esboça o eventual perfil do público, tratando de atender à diversidade:

> Amén de dar, por primera vez, un texto crítico, establecido según las pautas más rigurosas, la edición, pues, había de aclarar ágilmente las dudas e incógnitas que un libro de antaño, y de tal envergadura, por fuerza provoca en el lector sin especial formación en la historia, la lengua y la literatura del Siglo de Oro; pero también debía tomar en cuenta las necesidades del estudiante y, por otro lado, prestar algún servicio al estudioso, ofreciéndole, por ejemplo, una primera orientación entre la inmensa bibliografía que ha ido acumulando la tradición del cervantismo. (I, XIII)

E mais adiante, ao tratar da «Presente Edición», Rico delinea o perfil do destinatário ideal dessa nova edição do *Quixote:* «Nuestro destinatario ideal habla el español como lengua materna y no ha estudiado filología ni historia en la universidad, aunque sí tiene la suficiente curiosidad y gusto por la literatura para emprender y (no nos engañemos dándolo por supuesto) continuar hasta el final una lectura atenta del *Quijote*». (I, CCLXXVI)

Coerente com o comentário de Sansão Carrasco que aponta para as várias possibilidades de recepção do texto cervantino, a edição dirigida por Francisco Rico preserva essa característica intrínseca à obra, pois da mesma forma recebe o leitor, oferecendo-lhe diversas portas de entrada, em graus de diferente complexidade. Em outros termos, é como se a edição da obra tivesse sido concebida a partir da sobreposição de círculos concêntricos que acompanham os diversos graus de motivação do leitor, ampliando mais ou menos sua leitura. Nesse sentido, tanto é possível ler apenas o texto de Cervantes, com o auxílio das notas de rodapé, quanto é possível embrenhar-se em algumas das mais substanciosas questões do cervantismo e do «Século de Ouro», seja por meio dos textos críticos introdutórios, seja pelas «Lecturas del Quijote» ou mesmo por intermédio dos curiosos «Apéndices e ilustraciones», além de outras possibilidades que a obra oferece. O que se observa é que se trata de um trabalho orquestrado que contou com a colaboração de inúmeros especialistas e estudiosos da obra de Cervantes, de diversas procedências geográficas, com o objetivo de trazer à baila desde as mais refinadas abordagens críticas até as informações mais didáticas que contextualizam os tempos de Dom Quixote.

O volume I se abre com a «Presentación» de Rico e, em seguida, o «Estudio Preliminar» de Fernando Lázaro Carreter intitulado «Las voces del Quijote» que aborda a crescente independência e autonomia das personagens como fator fundamental na constituição da nova literatura de ficção —processo que se anuncia em *La Celestina*, sendo ampliado posteriormente em *Lazarillo* e que chega à plena realização com o *Quixote.* Em seguida, o leitor encontra o «Prólogo» desdobrado em oito artigos valiosos de renomados cervantistas que, entre outras coisas, se destacaram pelos aspectos ou temas ora abordados.

Há uma seqüência na disposição dos textos: inicialmente são abordados os aspectos biográficos de Cervantes relacionados com sua produção artística, as questões ideológicas, intelectuais e culturais e o contexto histórico espanhol dos séculos XVI e XVII em *Vi-*

da y literatura: Cervantes en el Quijote de Jean Canavaggio, *Cervantes: pensamiento, personalidad, cultura* de Anthony Close e *La España del Quijote* de Antonio Domínguez Ortiz. Em seguida, passa-se ao estudo de Sylvia Roubaud, *Los libros de caballerías* que trata da forma literária que está nas origens da obra, isto é, os livros de cavalaria, considerando sua filiação, conteúdo e estrutura. Posteriormente, o leitor encontra o notável artigo de E. C. Riley que se detém nas questões de teoria literária presentes no *Quixote* a partir da poética clássica e dos teóricos renascentistas italianos, incluindo as implicações dos livros de cavalaria na criação de um novo gênero —o romance— e a importância de Huarte de San Juan e López Pinciano na criação cervantina que se equilibra entre a credibilidade e a *admiratio,* a unidade e a variedade.

Deixando os aspectos propriamente teóricos, aborda-se a seguir os aspectos críticos com o intuito de rastrear as múltiplas interpretações que a obra contempla ao longo dos tempos em *Las interpretaciones del Quijote* de Anthony Close. Trata-se de um estudo de fôlego que exige constante análise e síntese, tendo em conta a ampla bibliografia e os muitos viéses que constróem a fortuna crítica da obra. O estudo rastrea as tendências dos séculos precedentes —XVII e XVIII que leram a obra como sendo cômica, e o XIX— iniciando pelos alemães, em seguida os ingleses e posteriormente os espanhóis —que reconheceram no cavaleiro o ícone da ideologia romântica. No século XX, foi decisiva a publicação de *El pensamiento del Quijote* (1925) de Américo Castro que redireciona a interpretação da obra a partir das teorias renascentistas, com ênfase na ambigüidade e no perspectivismo irônico que se desdobram, basicamente, em quatro tendências interpretativas: a abordagem perspectivista, a existencialista, a narratológica e a sócio-antropológica. Dentre os trabalhos das últimas décadas que mais influenciaram os estudos cervantinos Close destaca a *Teoría de la novela en Cervantes* de E. C. Riley, «Perspectivismo lingüístico en el *Quijote*» de Leo Spitzer, «La Dulcinea encantada» de Auerbach e *El pensamiento de Cervantes* de Américo Castro.

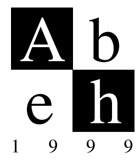
A seguir, passa-se aos aspectos relacionados com a escritura em «La composición del Quijote» de Ellen Anderson e Gonzalo Pontón, partindo da «prisão» —literal ou metafórica— onde a obra foi gerada, até aspectos da composição da obra que diferenciam a primeira da segunda parte. Finalmente, chega-se ao histórico das edições do *Quixote* em «La historia del texto» de Francisco Rico num amplo estudo crítico que aborda as diversas edições e questiona o respeito exclusivo que se atribuiu muitas vezes à *príncipes* (as de Juan de la Cuesta de 1605 e 1608, incluindo a possível participação de Cervantes no processo editorial), passando por edições dos séculos XVIII e XIX (Bowle e Clemencín, Hartzenbusch, Máinez, Fritzmaurice-Kelly, entre outras) até edições do século XX (Schevill, Rodríguez Marín, Vicente Gaos). O que se pretende com a presente edição é evitar a rigidez no tratamento do texto de modo a não permitir as «anormalidades y asperezas» acarretadas pela «ciega devoción a la *principes»,* dificultando assim a fruição do mais belo texto da tradição espanhola, como diz Rico.

Completando o «Prólogo» (que na verdade é uma substanciosa coletânea de estudos críticos) o leitor pode seguir o exaustivo «Resumen cronológico de la vida de Cervantes» elaborado por Jean Canavaggio, além da exposição detalhada dos critérios adotados pela presente edição em «La presente edición» de Francisco Rico. A partir daí, o leitor poderá adentrar-se de vez no texto cervantino, podendo recorrer às notas de rodapé que prestam esclarecimentos abreviados e importantes para o entendimento literal do texto, além de remetê-lo para outras questões devidamente tratadas no volume II por meio das «Notas Complementarias» e outros aparatos críticos.

O volume II apresenta uma sessão inicial denominada «Lecturas del Quijote» a cargo de José Montero Reguera, que reúne uma série de comentários críticos elaborados por um número significativo de especialistas que, além de tratar sucintamente de cada capítulo da obra, apresentam ao final de cada comentário uma bibliografia específica. Trata-se de um apoio sugestivo para o estudioso da obra no sentido de ampliar as possibilidades de leitura. A seguir, vêm as «Notas Complementarias» que pelo caráter mais aprofundado e sistemático constituem uma expansão das notas pertencentes ao volume I. A terceira parte desse volume designada como «Aparato crítico» inclui a lista de abreviaturas utilizadas para mais de sessenta edições pesquisadas, além da identificação específica das sete edições fundamentais para o estabelecimento da base textual da presente edição, incluindo os princípios adotados para a ortografia, acentuação, pontuação, divisão em parágrafos e tipografia. Uma quarta parte trata dos «Apéndices e ilustraciones» que inicialmente oferece ao leitor um detalhado estudo sobre a ortografia, morfologia e sintaxe da obra em «La lengua del Quijote: rasgos generales» de Juan Gutiérrez Cuadrado. A seguir, um precioso estudo acerca dos «Motivos y tópicos caballerescos» a cargo de Mari Carmen Marín Pina, um quadro sobre «La administración del Estado y de la Iglesia», outro estudo sobre «Monedas y medidas» de Bernardo Hernández, outro sobre «Lugares y tiempos en el Quijote» elaborado pelo atual presidente da Asociación de Cervantistas, José María Casasayas, seguido por uma série de ilustrações: mapas, construções, plantas de residências, indumentária, objetos e utensílios da vida cotidiana nos tempos de Dom Quixote, além de uma bibliografia razoável que, entre outros, contou com a colaboração de Jaime Fernández para sua elaboração.

Finalmente, como não poderia faltar, a presente edição vem acompanhada de um CD-ROM, que traz o texto cervantino integral, possibilitando ao leitor/pesquisador uma série de operações que lhe facilitam enormemente o trabalho de pesquisa textual. Se Dom Quixote imaginou em algum momento que a edição de sua história estaria repleta de comentários e notas, não poderia supor que o requinte e a sofisticação editorial poderiam chegar a tanto. A edição de Rico não apenas reforça a imagem de Márquez Villanueva de que Cervantes —um gênio de proporções sobre-humanas— se põe ao nosso lado, mão no ombro, com a fraternidade atemporal dos homens de boa vontade, mas também traz ao encontro do leitor um grande círculo de especialistas que num momento privilegiado lhe oferece a possibilidade de desfrutar da arte da leitura e do prazer da investigação.

Maria Augusta da Costa Vieira
Universidade de São Paulo



Anuario brasileño de estudios hispánicos, 9 (1999), 267-268. ISSN 0103-8893

Cerrolaza, M. y Cerrolaza, Ó. *Cómo trabajar con libros de texto. La planificación de la clase,* Madrid, Edelsa, 1999

El material que presentamos pertenece a la colección de quince títulos —aunque hasta el momento se han publicado tres— que abarcan campos diferentes de la enseñanza de español como lengua extranjera. Estos libros conforman el proyecto internacional Programa de autoformación y perfeccionamiento del profesorado de E./L.E. (P.A.P.), en el que participan entidades de Alemania, Italia y España. Estos títulos están concebidos para orientar a distancia al profesorado de lenguas extranjeras, desde un aprendizaje inductivo, con base teórica, pero orientados al trabajo práctico en el aula.

El libro está estructurado en cuatro capítulos precedidos por una presentación de la colección y un prólogo, además de un solucionario, glosario y bibliografía.

En el «Prólogo» se nos presenta el libro y sus secciones, los temas que se trabajan, la intención de libro, y el papel activo de la persona que lo trabaja. El primer capítulo, «Análisis de algunos manuales», ofrece la opinión de diferentes docentes de segundas lenguas, las ventajas y desventajas que conlleva la decisión de seguir un manual en las clases, y propone ejercicios. Allí se muestra cómo la elección de un material en concreto viene determinada en gran medida por la tendencia metodológica de preferencia. Para ejemplificar esta afirmación presentan una lección de dos manuales diferentes y ejercicios para que se pueda analizar el planteamiento desde la perspectiva tradicional y la comunicativa.

En el capítulo dos, «Preparación de la clase», se analizan las fases necesarias para la preparación de una clase, deteniéndose ante todos los pasos imprescindibles de la programación: la base teórica y metodológica, la organización del tiempo, la organización

espacial, la organización de estudiantes, materiales y contenidos. «Cómo trabajar con las diferentes lecciones» es el capítulo tercero, en el que se plantean algunas de las posibilidades de trabajar las lecciones que encontramos en todos los manuales y programaciones. Se presentan muchos ejemplos de manuales, se reflexiona sobre la organización propuesta en esos diferentes materiales, y se sugiere la realizacion de lo que sería nuestra planificación arquetipo. El cuarto y último capítulo, «La hoja de preparación», parte de la necesidad de trabajar con hojas de preparación de la clase. Se analizan diferentes modelos y los resultados que ofrecen cada uno de ellos, hasta llegar a elaborar la más efectiva. A su vez marcan las pautas para conseguir la mas adecuada a cada necesidad, y en la que se incluyan todos los elementos pertinentes. En el «Glosario» se presenta una relación de definiciones de los conceptos básicos de la metodología de segundas lenguas. Estos conceptos son tratados en el texto, y aparecen marcados con un asterisco, que remite a una clasificación alfabética del glosario. La soluciones a las tareas se encuentran en el «Solucionario» y allí se resuelven las tareas planteadas en las diferentes secciones del libro.

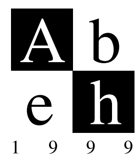
Nos encontramos ante un material que se ajusta y alcanza los objetivos expuestos en el prólogo, pues con un planteamiento práctico y dinámico consigue orientar de una manera muy efectiva a quienes demandan, por muy diferentes motivos, una formación no presencial, a través de pautas de trabajo prácticas y muy bien ejemplificadas. Es en realidad un libro de trabajo para quien lo está leyendo. Asimismo, el «Glosario» y las referencias que en el texto se hacen sobre éste son enormemente útiles y provechosas, sobre todo para quienes están comenzando en el área de la enseñanza de segundas lenguas.

Las llamadas a la reflexión sobre la experiencia docente y los ejemplos de las actuaciones más frecuentes en las clases de E./L.E. son constantes, lo que propicia una autorrevisión del trabajo.

Resaltamos también lo satisfactorio que es encontrar un material respetuoso y no discriminatorio, en el cual se corre el riesgo de trabajar con términos no tan académicos —con las críticas que imaginamos habrá supuesto— para abarcar lo femenino y masculino sin la omisión de uno de ellos.

Esta reseña pretende seguir esa pauta y, además de presentar un material nuevo, recomendar su lectura encarecidamente pues seguro que disfrutarán con ella.

Sonia Izquierdo Merinero
Colegio Miguel de Cervantes



Anuario brasileño de estudios hispánicos, 9 (1999), 269-270. ISSN 0103-8893

Milani, E. M. *Gramática de Espanhol para brasileiros,* São Paulo, Saraiva, 1999, 384 págs.

En Brasil, el interés por la enseñanza del español crece cada día y una de las grandes dificultades es obtener material didáctico publicado en Brasil, o bien preparado exclusivamente para el brasileño, ya que la proximidad y semejanza de la lengua española y brasileña son responsables de muchas transferencias e interferencias.

No hay dudas sobre la importancia de una gramática española elaborada específicamente para estudiantes brasileños de español como lengua extranjera. Se trata de una de las primeras gramáticas españolas con esas características publicadas en Brasil. Además está escrita en portugués, lo que facilita mucho la consulta y manejo por parte de los alumnos con diferentes niveles de conocimiento de español.

La presente edición es bastante didáctica y utiliza una terminología sencilla; presenta en todos los capítulos cuadros titulados «Observação importante», que tratan de hacer comparaciones entre las reglas y usos del portugués y del español. Asimismo hay ejercicios al final de cada capítulo, cuyas soluciones se ofrecen en la última parte del volumen. En este sentido, esta gramática no es solamente teórica sino práctica también.

La publicación presenta muchos cuadros, utiliza dos colores para destacar lo que es más importante y cuadros explicativos. El lenguaje utilizado es bastante claro, lo que facilita la lectura y comprensión. Siendo así, alcanza el objetivo propuesto por la autora en su presentación, «preparar un material de fácil manejo y eficaz para las dudas y dificultades de los alumnos».

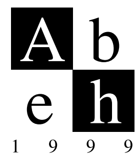
Sin duda, una gramática como ésta no puede presentar en toda su profundidad los distintos aspectos gramaticales que trata; la autora intentó explicar y resaltar los temas que

son considerados más críticos en la enseñanza del español como lengua extranjera y que más preocupan o «angustian» al aprendiz.

La obra está dividida en 21 capítulos. El primero presenta algunos fundamentos básicos referentes al abecedario, las reglas de acentuación y puntuación, o sea, a la ortografía. De los capítulos 2 al 20 se presenta las clases de palabras: artículos, sustantivos, adjetivos, numerales, demostrativos, posesivos, pronombres personales, pronombres relativos, pronombres interrogativos y exclamativos, indefinidos, adverbios, preposiciones, conjunciones, interjecciones, discursos directo e indirecto, verbo, voces del verbo, concordancia verbal y perífrasis verbales. El capítulo 21 trata de las oraciones. Todos los capítulos presentan una definición, una clasificación, un cuadro general que compara los usos en portugués y español, normas, usos y ejercicios. También hay un apéndice que presenta un listado de verbos conjugados (verbos auxiliares, regulares, irregulares, reflexivos y defectivos), una guía resumida para la conjugación de verbos irregulares, identificando grupos de verbos que se conjugan de la misma manera, las claves de los ejercicios del final del capítulo y la bibliografía.

El resultado final, sin duda, ha sido un trabajo elaborado con mucho cuidado y preocupación por el alumno brasileño, utilizando un vocabulario accesible que permite su utilización incluso por autodidactas y por los que siguen cursos a distancia. El hecho de estar escrita en lengua portuguesa amplía mucho la rentabilidad de su uso, la cual puede ser utilizada por un alumno de nivel básico que aún no tiene mucho conocimiento del español, por un profesor universitario de Filología que tenga como lengua materna el portugués, o, ¿por qué no?, por todas aquellas personas que por uno o por otro motivo tengan interés en la lengua española.

M. Cibele González Pellizzari Alonso
Colegio Miguel de Cervantes
(Cursos de Español como Lengua Extranjera)



Anuario brasileño de estudios hispánicos, 9 (1999), 271-274. ISSN 0103-8893

Frago García, J. A. ***Historia del español de América,*** **Madrid, Gredos, 1999, 350 págs.**

Como es habitual en la investigación del Dr. Frago, esta obra parte de la premisa de la imposibilidad de conocer la historia de una lengua sin trabajar sobre su documentación histórica; en este orden de cosas, el conocimiento del español de América pasa por el de la historia del español de España, al menos en lo que se refiere al periodo anterior al Descubrimiento y hasta la consolidación de una modalidad americana con personalidad propia.

Si además se tiene en cuenta que durante la primera etapa del Descubrimiento el español peninsular era un diasistema dialectal y sociolingüísticamente fragmentado, el expurgo de la documentación de este periodo deberá considerar, en primer lugar, que la escritura a través de la cual tiene que rastrearse la lengua es una modalidad de la misma tendente a la normalización y bajo esa óptica han de interpretarse los rasgos dialectales que pese a ello revele la documentación. En segundo lugar, no deberán tampoco olvidarse las diferencias diastráticas, y específicamente el distinto nivel de instrucción, de los autores de los textos. Por último, y en lo que se refiere a las diferencias lingüísticas geográficas de los conquistadores de los primeros tiempos, interesará saber cuáles de entre todos ellos habrían influido de manera más decisiva en las variedades del español americano.

La *Historia del español de América* en cierto modo representa, desde esta óptica, la culminación de toda una trayectoria investigadora trazada con impecable coherencia: la han precedido otras dos publicaciones fundamentales del mismo autor, imprescindibles como fundamento de algunas de las teorías que en ésta se desarrollan; nos referimos a

La Historia de las hablas andaluzas (Madrid, Arco/Libros, 1993) y al *Andaluz y Español de América: historia de un parentesco lingüístico* (Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, 1994).

En la primera de ellas, Frago traza una tipología de las variedades del dialecto andaluz fijando con su método riguroso los rasgos lingüísticos que han caracterizado su historia. En la segunda, la investigación sube un escalón más para fijarse en las relaciones del andaluz con el español americano, así como en su recíproca influencia: una lección de rigor filológico renovadora de las ideas tradicionales de la filología hispánica por cuanto rebate algunos tópicos que durante décadas nuestra tradición ha considerado axiomáticos.

Ambos libros encuentran su consecuencia natural en éste que ahora reseñamos: la *Historia del español de América* progresa y profundiza en el conocimiento de la historia del español partiendo de la documentación del Archivo de Indias, pieza clave para lograr su comprensión y que, sin embargo, como nuestro autor se ha cansado de repetir a lo largo de toda su obra, ha debido esperar demasiado tiempo para despertar el interés de la filología.

En este libro, Frago concentra su esfuerzo en trazar una historia para la cual ha considerado imprescindible partir de un primer capítulo dedicado a clarificar cuáles fueron las distintas aportaciones dialectales del español peninsular que llevaron a América los emigrados españoles. A continuación, y partiendo de esos datos, se considerará el proceso de nivelación o «criollización lingüística» que experimentaron los nuevos pobladores tras varios años en el Nuevo Mundo. Para la caracterización del español americano es decisivo determinar cómo y en qué momento se produjo esa nivelación de las variedades diatópicas. Así pues, Frago describe el particularismo lingüístico que reflejan los documentos de la época no con el propósito de quedarse en una simple descripción de las diferencias, sino para poder dar el salto explicativo de cómo se trasplantó a América un español diferenciado que posteriormente, y en fecha más temprana de lo que se ha venido manteniendo, experimentó una peculiar nivelación en suelo americano. La documentación indiana muestra explícitamente cómo junto a la influencia predominante de las hablas andaluzas y canarias, el español americano participó además de la impronta dialectal de los castellanos, leoneses, riojanos, navarros, aragoneses, catalanes, extremeños y gallegos. La influencia de todos ellos se rastrea en los diferentes niveles de la lengua: fonético-fonológico, morfológico, léxico y sintáctico. El examen de la documentación del Archivo de Indias permite así matizar algunos tópicos generalizados sobre el estado de los dialectos en los primeros años de la conquista y en la época de la colonización.

El segundo capítulo de la obra se ha dedicado a indagar la influencia de los vascos en Indias. Su específica impronta, como es natural, los distingue del grupo anterior de emigrados pero además Frago vendrá a demostrar mediante gran profusión de documentos la diversidad sociolingüística de los vascos, rastreada a través de sus datos personales y de la tradición escrituaria correspondiente a cada región y época. La comparación de escritos de un mismo autor pertenecientes a distintas etapas le permitirá incluso valorar la dirección que iban tomando algunos cambios lingüísticos.

La influencia de otras lenguas se ha tratado en el tercer capítulo, que comienza desde las más próximas geográfica y culturalmente para llegar a las más distantes. Así, se documenta en primer lugar la influencia portuguesa, muy importante entre los papeles del Santo Oficio por causa de los numerosos portugueses que en la época fueron persegui-

dos por la Inquisición. Su análisis le permite concluir que el papel de Brasil como país difusor del portuguesismo por la América española en el siglo XVI fue con toda certeza escaso, y demuestra en cambio la mayor determinación de la emigración portuguesa, la importancia de su lengua en la terminología marinera, el papel de los gallegos en la introducción de portuguesismos, la confluencia de gallego-portugués y hablas leonesas con resultados americanos y la irradiación de este elemento por vía canaria y del andaluz occidental. En este capítulo, como en los anteriores, Frago se esfuerza por rebatir tópicos e inexactitudes procedentes de la insuficiente documentación manejada por otros investigaciones antes que él.

A continuación, se aborda el tema de la influencia de las otras lenguas europeas, que a través de grupos minoritarios de extranjeros contribuyeron al mestizaje. De todas ellas, sin duda es el portugués la que mayor impacto tuvo en el español de América. En el resto de los casos la influencia se reduce principalmente al léxico; italianismos y galicismos, procedentes sobre todo en la primera etapa del léxico marinero, viajaron a América a través del intercambio comercial.

Un aspecto fundamental de este capítulo es el replanteamiento de la influencia del elemento africano sobre las variedades del español americano: Frago niega que su vía de penetración fueran nunca unas hipotéticas hablas criollas afroamericanas. Atribuye el papel de introductores en el nuevo mundo de palabras como *ñame*, *banana* o *plátano* a andaluces y canarios, quienes las habrían escuchado durante sus viajes transoceánicos en las costas africanas donde recalaban; junto a ellos, la población de origen africano habría intervenido en su expansión. La documentación indiana no recoge la existencia de hablas criollas. Si alguna vez existieron, su impacto fue local y limitado en el español americano y ello a causa de su enorme diversidad. La documentación no permite hablar de una lengua franca africana, «un criollo monogenético panhispánico», introducido en América por los esclavos.

Por último, también el elemento oriental llegó al continente americano gracias fundamentalmente al intenso contacto comercial con Filipinas, cuya impronta se encuentra en los préstamos léxicos referidos a los objetos que se intercambiaban. La documentación indiana viene a demostrar, en este sentido, que algunas palabras como *miñaque, tíbor* o *maque* corresponden a este periodo.

Y así llegamos a los albores del siglo XVIII en el capítulo IV. Para este periodo la documentación constata la existencia de un español americano ya claramente diferenciado, regional y socioculturalmente, en el Virreinato peruano y otros puntos de América del Sur. En la fonética presenta una manifiesta influencia del meriodionalismo y del andalucismo con rasgos como la aspiración de f-, aspiración de /x/, neutralización de -r y -l, pérdida de —d—, yeísmo y, curiosamente, una menor relajación de -s. Entre todos los fenómenos, el seseo excede en frecuencia e importancia a los demás. La documentación del XVIII muestra sin lugar a dudas que para entonces la mayoría de criollos, indios, españoles, negros y mulatos practicaban la confusión de sibilantes. Al mismo tiempo, la presión cultista y normativa de la época también se manifiesta, principalmente en el léxico. Un importante corpus de la época, el del obispo Martínez Compañón, demuestra el asentamiento de muchos americanismos léxicos, de nuevo con predominio de la impronta meridional, así como la influencia asociada a ésta de leonesismos y gallego-portuguesismos. Supera a éstos en importancia el número de indigenismos en el corpus, circunstancia que se explica por la temática descriptiva del medio geográfico y social que principalmente aquí se trata.

El capítulo V revisa las fuentes documentales anteriores y posteriores a la emancipación política del mundo indiano comparando exvotos andaluces y novohispanos semejantes por su temática, extensión y determinación cultural. La lengua que se registra entre los andaluces de los siglos XVIII y XIX vuelve a confirmar el carácter innovador de la fonética (seseo y ceceo gráficos, neutralización de líquidas implosivas, ultracorrección lleísta, elisión de —d—) junto con una serie de peculiaridades dialectales en el léxico: se encuentran ya aquí andalucismos léxicos con correspondencia americana. Los exvotos aportan, asimismo, datos sobre la personalidad del canario y su incidencia en la formación del español americano. A su vez, la documentación dieciochesca confirma la base andalucista del español de Canarias —principalmente en el consonantismo y en el léxico—, lo cual presupone que ya existía un andaluz bien diferenciado al menos desde fines del siglo XV y principios del XVI determinante de la identidad lingüística canaria. La documentación popular descubre la impronta portuguesa en la ausencia de diptongación vocálica, y en lo morfológico enlaza el canario con el occidente peninsular por su arraigo a la distinción etimológica lo/ le. Revela, por último, algunos aspectos característicos del dialecto canario: su carácter arcaizante, la impronta andaluza en el léxico o la influencia del occidente peninsular y el portuguesismo.

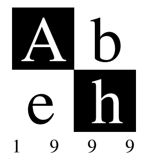
De todos estos datos, Frago deduce que los canarios contribuyeron a la expansión del meridionalismo en América e incluso que fueron los transmisores del andalucismo en determinadas zonas hispanoamericanas durante el siglo XVIII.

El análisis se completa en el capítulo VI afirmando de manera concluyente que la llamada criollización del español americano no es sino la alteración de un español que dialectalmente estaba ya muy bien diferenciado en el momento en que fue llevado a América y que constituye la base fundamental del español americano, compuesto a su vez de sus propias variedades geográficas y sociolingüísticas. La novedad de estos hechos radica sobre todo en el proceso de nivelación que experimentaron muchos fenómenos lingüísticos, los cuales se generalizaron llegando en ocasiones a alcanzar gran extensión y variando así su rango tipológico. Los emigrantes, procedentes de las diversas regiones y condiciones sociales, se instalaron en centros urbanos de pequeña dimensión, factor que también debió de incidir en la nueva configuración de la lengua, cuya nivelación se produjo con anterioridad al siglo XVIII.

La obra se cierra con una relación de fuentes, bibliografía, índices y una cuidada selección de láminas del Archivo General de Indias en reproducción facsímil.

Tras esta somera revisión de su obra, no nos resta más que agradecer al autor el haber puesto a nuestra disposición esta compleja y colorida historia de influencias, lección filológica y obra de referencia para toda la lingüística histórica del español.

Isabel Molina
Universidad de Alcalá



Anuario brasileño de estudios hispánicos, 9 (1999), 275-278. ISSN 0103-8893

López Morales, H. *La aventura del español en América,* Madrid, Espasa-Calpe, 1998, 242 págs.

La editorial Espasa-Calpe ha querido dedicar al español de América un volumen de su reciente colección «Espasa Fórum» y ha decidido encomendarle la tarea a Humberto López Morales. Le alabamos el gusto y aplaudimos su clarividencia porque, si hubiera que citar media docena de investigadores capaces de afrontar con éxito semejante empresa, López Morales estaría sin duda al frente de los más destacados, junto a Alvar, Lope Blanch, Guitarte o Frago. La importancia y la dificultad de la empresa está en tomar la pluma después de haber acumulado unos grandes conocimientos lingüísticos, de haber conocido y vivido América, de haber construido una perspectiva histórica equilibrada y de haber demostrado una capacidad aceptable de explicar y divulgar los conocimietnos. López Morales ha entrado en el juego de la divulgación científica con una mano cargada de ases.

La obra está dividida en 12 capítulos, a los que se añaden una introducción sinóptica, un epílogo, donde se comenta la importancia de los medios de comunicación social después de 500 años de aventura, y unas recomendaciones bibliográficas, de gran utilidad para el lector que no conozca la historia y la situación actual del español de América.

El contenido de los 12 capítulos que articulan *La aventura del español en América* propone un recorrido histórico lineal, que va desde «El comienzo de la aventura « (Cap. 1), cuando se incorporaron los primeros americanismos a lo que ya dejaba de ser la lengua de una región llamada Castilla para ser algo más *(canoa, hamaca, tiburón, bohío),* hasta «La expansión actual del español en América», en la que se está dando un proceso de neo-difusión, por medios diversos, en territorios tan extensos como los de los Es-

tados Unidos de América y Brasil o en espacios más reducidos, como los de Belice y Trinidad-Tobago.

Tras algunas explicaciones sobre lo acontecido en los momentos posteriores al 12 de octubre de 1492, en las que se hace mención especial del *Diario* de Colón y de los primeros contactos lingüísticos y humanos, el autor entra en «Las Antillas, antesala de América» (Cap. 2). En este capítulo, hay epígrafes dedicados a los aborígenes —naturaleza, número, diversidad—, a los colonizadores —origen geográfico y social— y a la importancia de la industria azucarera en las Antillas, con todo el bagaje lingüístico de los ingenios. Los apartados dedicados al proceso de extinción de las lenguas indígenas y a la presencia del indigenismo antillano —en lo que tuvo de éxito y de fracaso— tienen un especial significación, por su interés y su polémica, aunque ésta se reduce aquí a la expresión de los datos, de la investigación contrastada y la deducción bien construida.

El capítulo 3 lleva como título «Adolescencia y primera juventud del español americano» y está dedicado a comentar las llegadas sucesivas de colonizadores, sobre todo en su dimensión humana, los contactos entre los nuevos ricos y sus paupérrimos orígenes, las soledades y nostalgias de los que habían viajado lejos, la fuerza y el arraigo del mestizaje, en contraposición violenta con el tipo de colonización realizado por otros pueblos europeos. Ese mestizaje llegó a ser lo suficientemente profuso y complejo como para dar lugar a la creación de un rico paradigma léxico que López Morales presenta y que también ha sido estudiado por Alvar en su *Léxico del mestizaje (castizo, mestizo, chamizo, ahí te estás, jíbaro, coyote, chino, cholo, morisco, mulato, cuarterón, requinterón, tresalbo, notentiendo, tentenelaire, mameluco).* El capítulo se cierra con unas páginas dedicadas a la creación de ese primer español de América y para ello se utiliza el título del viejo —y buen— trabajo de Menéndez Pidal: Sevilla frente a Madrid.

Los capítulo 4 y 5 son especialmente interesantes por ocuparse de aspectos no siempre bien conocidos: «La América indígena: de ayer a hoy» y «África en América». El indigenismo americano recibe en el libro de López Morales un tratamiento muy adecuado a las características generales de la obra. Se habla de la multiplicidad lingüística indígena, se reflexiona sobre las manidas palabras de Nebrija («la lengua compañera del Imperio») y se explican en qué consistieron las primeras políticas lingüísticas por parte de España y de la Iglesia. También se comenta la aparición de los indigenismos en la literatura —desde Colón y las Casas hasta el XVIII— para pasar a la desaparición de las lenguas indígenas —sobre todo en el siglo XX— y a las estimaciones sobre la presencia del léxico indígena en el español actual. Sirva una sola nota: en la ciudad de México las palabras indígenas constituyen menos del 1% del caudal léxico común.

En cuanto al elemento africano, «factor importante —además del indígena— en la caracterización del español americano», López Morales explica algunas de las características generales de la esclavitud —desde el siglo XV al XIX—, de las principales áreas negras de América y de la constitución de los núcleos palenqueros, así como los rituales secretos (ñañiguismo y brujería) y el afronegrismo actual. Sin embargo, resulta especialmente atractivo el tratamiento que se hace de las cuestiones lingüísticas, tanto por la rica información que se ofrece sobre la pronunciación de los negros y sobre la caracterización del léxico de origen africano, como por la forma de presentar el supuesto carácter criollo del habla de los negros del Caribe. Es conocido que así como otros autores (de Granda o Megenney) defienden la existencia de un criollo afro-portugués que luego pasó al Caribe, López Morales defiende el carácter «hispánico» del habla de los negros y niega la existencia de un criollo antillano: «los esclavos llegados a América no poseían,

en general, conocimiento de un criollo de base léxica portuguesa, aprendido en África o durante la travesía, sino que disponían de sus lengua maternas, muy diversas y, en la mayoría de las ocasiones, ininteligibles entre sí». A partir de ahí entraron en contacto con el español: si no aprendían español, se les llamaba *bozales;* si lo hacían, les decían *ladinos.*

«La independencia: ¿ruptura lingüística con la metrópoli? El nacimiento de las Academias americanas» es el título del capítulo 6. En él se explica la situación de las relaciones hispano-americanas tras la independencia política de las provincias ultramarinas y se presta atención a la dimensión socio-lingüística de ese proceso histórico. Entre otros hechos, se destaca que, a lo largo del XIX y del XX, van naciendo las Academias de la lengua española y surge, después, la Asociación de Academias de la Lengua Española. Una de las consecuencias de este hecho ha sido la progresiva presencia de formas léxicas americanas en el *Diccionario de la Lengua Española.* La misma línea de correlación entre los hechos sociales y sus consecuencias lingüísticas se aprecia en el capítulo «El lenguaje político-revolucionario del 98», donde dos son los territorios protagonistas: Cuba y Puerto Rico.

«Las zonas dialectales de América» y «América en sus palabras» (cap. 8 y 9) son dos apartados de intereses eminentemente lingüísticos que pueden aportar mucha luz a los que no están familiarizados con el estudio de las variedades del español. En el primero se discute sobre el contenido y el uso de los términos *Hispanoamérica, Iberoamérica, Latinoamérica,* se discute sobre el grado de uniformidad del español en el mundo y se presentan propuestas de división dialectal basadas en la influencia de las lenguas indígenas y la distribución de elementos fonéticos, gramaticales y léxicos. En el segundo, se describe el léxico compartido por el mundo hispánico y se explica, por un lado, cómo se producen los procesos de mortandad léxica y, por otro, cómo se incorporan los neologismos, además de tratar el complejo concepto de «americanismo».

Los capítulos 11 y 12 vuelven a utilizar como base los hechos históricos y sociales para presentar unas dimensiones lingüísticas de gran actualidad: «Español e inglés en el Puerto Rico actual» está redactado con toda la autoridad de un investigador que se consolidó como tal en la isla; «Las ciudades hispanoamericanas: microcosmos lingüísticos» presenta una situación que el autor conoce como pocos por haber sido pionero y maestro en el ámbito de la sociolingüística hispánica. Su estudio sobre el habla de San Juan de Puerto Rico ha sido referencia obligada en toda la investigación del español hablado, desde los primeros años ochenta.

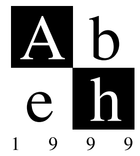
Todos los aspectos descritos hasta aquí son tratados de forma inteligente, clara, fundamentada y objetiva por Humberto López Morales. Y entiéndanse las razones que me llevan a realizar una afirmación como esta en una reseña laudatoria, en la que tales adjetivos suelen ser, supuestamente, tan esperados como vacíos de contenido. Es bastante frecuente que ciertos aspectos relacionados con el descubrimiento de América, la colonización, los contactos entre razas, la expansión de la lengua, las características de la lengua en su extenso territorio, la supuesta independencia de los territorios hispánicos entre sí o el modo de abordar y entender el estudio mismo de la lengua española, sean tratados desde puntos de vista que a menudo se agrupan, de forma simple y pobre, en torno a los adjetivos «españolista» y «americanista». El mérito de López Morales está en ir más allá de este falso enfrentamiento o, mejor, en pasar por encima de él, sin ignorarlo. La simpleza y la pobreza a la hora de entender la realidad histórica y lingüística solo se supera rompiendo ciertos patrones con no menos de 50 años de antigüedad, le-

yendo a los autores clásicos y a los actuales, investigando a partir de materiales reales y conociendo en primera persona las obras y la gente que trabaja hoy con el español de América, en cualquier parte del mundo. Si, aún así, hay estudiosos —de tal modo llamados— con complejos de superioridad o de inferioridad, partidarios de sostener y no enmendar los tópicos y de perpetuar una visión simplista de lo hispánico, es cuestión que no debe preocupar a quien trabaje y acepte el avance del conocimiento.

Como las demás obras de la colección «Espasa Fórum», la que ahora reseñamos es un libro de divulgación, en el sentido más noble y transcendente del término. López Morales ofrece un trabajo fácil de leer, de entender y de comentar. Es un trabajo de lingüista hecho para ser leído por no lingüistas, en el que se demuestra que el rigor, el fundamento histórico, los hechos reunidos y analizados según técnicas científicas no están enfrentados con una forma llana de explicar la realidad. En ocasiones se tiene la impresión de que los lingüistas sólo escriben arcanos para lingüistas —muchos parecen escribir sólo para ellos mismos— y de que los llamados divulgadores, a base de superficialidad, no son capaces de alcanzar la medula de los asuntos lingüísticos más espinosos. En esta obra se logra el equilibrio deseado.

Terminamos. Esta reseña está dedicada tan solo a una obra, magnífica, de Humberto López Morales, pero es bueno que se sepa que a lo largo de los últimos años el autor ha realizado y coordinado otros proyectos que nos harán conocer mucho mejor el español de América: ahí están los Cuadernos Bibliográficos sobre «El español de América» (Arco/Libros), la labor de revisión profunda de los americanismos del *Diccionario* de la RAE o el incipiente proyecto del *Gran Diccionario de Americanismos* auspiciado por la Asociación de Academias de la Lengua Española.

Francisco Moreno Fernández
Instituto Cervantes-Universidad de Alcalá



Anuario brasileño de estudios hispánicos, 9 (1999), 279-283. ISSN 0103-8893

Menine Trindade, A., Behares, L. E. y Fonseca, M. C. *Educação e linguagem em áreas de fronteira: Brasil-Uruguay,* Santa Maria, Universidade Federal de Santa Maria, 1995, 98 págs.

El libro de Menine Trindade, Behares y Fonseca ofrece un estudio comparativo sobre la realidad sociopedagógica y sociolingüística de las escuelas rurales de la región fronteriza Brasil-Uruguay. Este trabajo es el resultado de la investigación desarrollada por los autores durante los años 1989-1990 en el municipio de Bagé (Brasil) y en la provincia de Cerro Largo (Uruguay).[1] Está estructurado en seis capítulos, seguidos por un cuadro sobre los rasgos fonológicos de las hablas portuguesas de frontera, por unos mapas de la zona y, finalmente, por la bibliografía. El trabajo está prologado por el Dr. Adolfo Elizaincín, figura clave para el impulso y desarrollo de los estudios sobre los dialectos de la frontera Brasil-Uruguay.

El primer capítulo, «A Fronteira Brasil-Uruguai», incluye consideraciones históricas, sociales y geográficas sobre el área fronteriza y traza un recorrido a través de los momentos históricos relevantes que han dado lugar a la actual configuración de los límites geográficos de la zona. Los autores señalan que, a pesar del origen mixto de sus pobladores y de la fluctuación entre la preponderancia portuguesa o española en la franja fronteriza durante el siglo XVIII, los siglos XIX y XX han estado marcados por el dominio brasileño. A continuación, hacen una caracterización sociolingüística de la región, cuyo rasgo más destacado es el bilingüismo diglósico que se ha derivado de la distribución de

1. El nombre completo del proyecto es: «O Cotidiano das Atividades Lingüísticas das Escolas Rurais Fronteiriças Brasil-Uruguai».

funciones para cada una de las lenguas o dialectos utilizados por los hablantes. En este caso, los Dialectos Portugueses del Uruguay (DPU) son la variedad baja y el español la variedad alta. Dentro de las clases bajas el uso de los DPU está tan extendido, que muchos de los niños pertenecientes a este grupo social son monolingües en estos dialectos y sólo acceden al español a través de la escolarización. Los dialectos hablados en la zona fronteriza que queda dentro del territorio brasileño han sido denominados Portugês Gaúcho de Fronteira (PGF), estarían relacionados con la «lingua vulgar do gaúcho»,[2] y presentan una fuerte influencia del español en vocablos y locuciones.

Los autores destacan que la principal diferencia de índole sociolingüística entre los brasileños y los uruguayos de frontera es que, en general, sólo éstos últimos son bilingües, aunque esto no suele suceder si no se termina la instrucción secundaria. El primer capítulo se cierra con un apartado dedicado a los problemas pedagógicos de las escuelas fronterizas, a las que acuden niños cuya lengua materna no es el español pero que, invariablemente, son escolarizados en esta lengua. El uso de los dialectos ha sido, hasta hace poco, reprimido de forma sistemática. La educación en el lado brasileño es monolingüe en portugués, lo cual también ha provocado problemas por el desajuste entre el habla de los niños (PFG) y el portugués urbano culto que es utilizado en las aulas.

El capítulo segundo, titulado «Os Contatos de Linguas e suas Repercussoes Educativas: Algumas Precisoes», comienza planteando el interrogante sobre si el vehículo básico de la educación debe ser la lengua oficial, favorecida, o las hablas regionales, desfavorecidas, a lo que los autores dan respuesta diciendo que el uso de la lengua favorecida debe ser controlado, así como estimulado el de la lengua desfavorecida. Sin embargo, esto no sucede así en las escuelas de frontera, en donde el uso de los DPU ha sido, hasta hace poco, reprimido. La consecuencia natural de esta situación es el cambio de código, que se produce mediante un proceso de acomodación lingüística por el que el niño pasa de una lengua a otra según las restricciones impuestas por la situación. Siguiendo a Poplack, los autores señalan que el cambio de código no es negativo, pues se convierte en el único medio para el uso adecuado de las dos lenguas en el mismo contexto sociocultural.

Tras estas consideraciones, presentan en el capítulo tercero la metodología y el ámbito del estudio realizado en las dos escuelas seleccionadas: la Escola Estadual do Minuano de Aceguá (Brasil) y la Escuela nº 52 de Minuano do Aceguá (Uruguay). El trabajo de los investigadores consistió en integrarse en el trabajo escolar utilizando la técnica del observador participante. También, en la escuela uruguaya, fueron objeto de atención las actividades de fuera de las aulas (comedor, conversaciones de sobremesa, recreos o entrada y salida de la escuela), no así en la brasileña en donde no existían estos espacios comunes separados de la actividad docente. La entrevista con los alumnos de las escuelas fue el medio para la recogida de datos; en ella eran preguntados sobre sus opiniones respecto a las actividades escolares y su uso del lenguaje en el aula. Todas las entrevistas constaban de una parte en español y otra en portugués en sus variedades cultas respectivas. Para completar esto, los investigadores analizaron las producciones escritas en los cuadernos escolares de los niños.

El capítulo cuarto, «Análise dos Dados Recolhidos», es el más rico y complejo del libro, porque presenta los perfiles sociopedagógicos de las escuelas estudiadas y expone conclusiones interesantes. Los parámetros utilizados para trazar estos perfiles son:

2. Machado, P. S., 1980, *O gaúcho na história e na lingüística,* Porto Alegre, Palloti, p. 21.

a) El nivel socioeconómico y cultural de los niños.
b) La orientación pedagógica y didáctica de las profesoras.
c) Las expectativas de las profesoras respecto al futuro de sus alumnos y de éstos respecto a su propio futuro.

Según comprobaron los investigadores, la escuela brasileña de Minuano do Aceguá contaba con muy pocos recursos (mobiliario, material, espacio) y los niveles socioeconómico y cultural de sus alumnos resultaron muy bajos. Las expectativas para el futuro que manifestaron fueron, predominantemente, las de dar continuidad al trabajo de sus madres y padres, esto es, dedicarse a las labores domésticas y las faenas del campo. La maestra admitió no recibir orientación de los inspectores y no utilizar para su actividad docente materiales pedagógicos o informativos. Por otro lado, declaró que no creía que ella tuviera relación alguna con las expectativas expresadas por sus alumnos.

A la escuela uruguaya de Minano do Aceguá acudían, sin embargo, niños con un nivel socioeconómico y cultural más alto y su comportamiento se acercaba bastante al propio de los patrones urbanos. Un dato curioso destacado por los autores es que a esta escuela asistieran también niños brasileños con un mejor nivel socioeconómico, lo que hace pensar que los sectores más acomodados de la sociedad rural brasileña de frontera optan por llevar a sus hijos a la escuela uruguaya, que parece ofrecer mejores condiciones tanto desde el punto de vista de la docencia como desde el punto de vista del espacio. En efecto, las profesoras de esta escuela reconocieron que se sentían plenamente integradas en el proceso de la enseñanza y que se consideraban las agentes locales del mismo. Por otro lado, sus alumnos mostraron inquietudes muy distintas a las de los niños de la escuela brasileña a la hora de pensar en su futuro profesional: las niñas se decantaban por la profesión de maestra; los niños por las profesiones liberales.

A continuación, los autores presentan las opiniones recogidas en las entrevistas con alumnos y profesoras respecto a la función fundamental de la escuela. El estudio demostró que la lectura y la escritura no tenían en la vida cotidiana de los niños otra función que la escolar. Llama la atención el hecho de que la mayoría de los niños de ambas escuelas declararan que era a través de ellos que la práctica de la escritura entraba en sus casas; según manifestaron algunos, eran ellos mismos quienes escribían la lista de la compra que su madre les dictaba, o quienes leían las recetas de cocina. De los dos ámbitos estudiados, el medio familiar de los niños de la escuela brasileña era el menos habituado a la práctica de la escritura y la lectura; la profesora llegó a decir que ella misma no practicaba la lectura fuera de lo que la actividad escolar le requería.

Las docentes de ambas escuela coincidieron al expresar su descontento respecto a la utilidad de su trabajo en las aulas. Concretamente, la profesora brasileña manifestó su pesimismo por el aislamiento en el que se encontraba, mientras que sus colegas uruguayas atribuían su fracaso a las condiciones sociolingüísticas de la zona y también a la actitud del propio alumnado. La razón que —según los autores— provoca este descontento es la desconexión entre los objetivos de la escuela y los objetivos reales de los grupos sociales a los que pertenecen los niños. La enseñanza en estos contextos es, en su opinión, artificial y está descontextualizada.

Las diferencias entre las dos escuelas se vieron más claras en el plano del uso de la lengua: en la escuela brasileña la lengua utilizada por los alumnos tanto para las actividades formales como para las informales es el portugués en su variedad de frontera (PGF). Sin embargo, en la escuela uruguaya, la instrucción se realiza siempre en el español estándar de la zona, que coincide con el habla urbana de la clase media de Montevideo. La situa-

ción de diglosia que apuntaban los autores al principio aparece en el momento en que los niños, cuya lengua cotidiana es uno de los DPU, reciben la instrucción en una lengua que desconocen: el español. Las profesoras uruguayas, desconocían el dialecto de la zona y explicaron los problemas que esto les había ocasionado en la comunicación con los alumnos. En su opinión, los alumnos no construyen correctamente los enunciados en español y mezclan el portugués y el español continuamente. Los autores destacan que el problema principal, por un lado, es que las propias profesoras no tienen la misma experiencia de bilingüismo que los niños y que, por otro, existe una distancia insalvable entre la experiencia de instrucción de los niños y su experiencia de vida fuera de las aulas.

A través de las entrevistas con los niños uruguayos se evidenció la existencia de un fuerte sentimiento nacionalista y de un afán, más acusado en los más mayores, por aprender a expresarse correctamente en español. De hecho, los alumnos de los cursos más avanzados demostraron una competencia en esta lengua bastante buena. Llegados a este punto, Menine Trindade, Behares y Fonseca proponen, como medida para mitigar los diferentes problemas vistos dentro de la escuela uruguaya, la utilización de un modelo pedagógico distinto en el que el español no sea, en principio, lengua vehicular, sino que sea estudiado en los primeros cursos como segunda lengua, y que el DPU de la zona sea la lengua de enseñanza.

Tras su propuesta, se incluyen las respuestas dadas en las entrevistas por parte de tres de los niños de la escuela uruguaya. Las entrevistas fueron realizadas dos veces, una en portugués y otra en castellano. En ellas se demuestra cómo los niños, cuando son preguntados en español, construyen oraciones con sintaxis y fonología portuguesas, aunque comprenden perfectamente la lengua en que han sido interrogados. En la entrevista en portugués, los niños hablaron de forma espontánea en su variedad de DPU, de base claramente portuguesa pero con cierto número de rasgos españoles. Llamó la atención de los investigadores el hecho de que alguno de los niños no entendiera el portugués culto hablado por la entrevistadora, lo que —según explican— puede deberse a que nunca antes había oído esta variedad culta. Una niña de la muestra manifestó un alto grado de bilingüismo al mantener conversaciones fluidas en español y en DPU. Con todo, la conclusión que se extrae de estos ejemplos presentados es que los niños de la escuela uruguaya presentan, en general, mayor fluidez y espontaneidad al hablar en DPU. El español de estos niños, lengua en la que son escolarizados, está saturado de rasgos característicos de los dialectos portugueses a todos los niveles, que se dejan notar de forma especial en el nivel fonológico.

Los niños de la escuela portuguesa se mostraron, en general, menos comunicativos que los uruguayos; atestiguaron mayores dificultades para establecer contacto con los investigadores y menor disponibilidad para la acomodación cultural. La única lengua que utilizaron para responder durante las entrevistas fue el portugués, aunque con rasgos propios de los dialectos gauchos de frontera. Llama la atención que, para éstos, no fuera considerado como mérito hablar las dos lenguas y que llegaran a manifestar con orgullo el que ellos hablaran «só brasilero».

La característica que ambas escuelas comparten es que el modelo pedagógico desarrollado en ellas es monolingüe. En el caso de la escuela uruguaya, el uso del español que los niños hicieron era poco espontáneo y siempre inducido por las preguntas de la profesora. Mediante un trabajo experimental realizado por los investigadores, que consistió en hacer a los niños traducir de forma escrita del español al portugués, se puso de manifiesto que los alumnos uruguayos eran capaces de pasar de una lengua a otra con

suma facilidad, hecho que asombró a las profesoras que no habían acreditado esta competencia bilingüe. En la escuela brasileña, por el contrario, los estudiantes mostraron mayores dificultades para traducir al español y afirmaron con rotundidad que el español era la lengua que se hablaba en Uruguay y que el portugués era la propia de Brasil.

Respecto a las actitudes lingüísticas hacia las dos lenguas por parte de los niños de uno y otro lado de la frontera, los autores atestiguaron una actitud positiva hacia el portugués por parte de los alumnos uruguayos (recuérdese que su dialecto tiene esa lengua como base) y, como ya hemos apuntado, un gran interés por llegar a dominar el español. Por el contrario, los alumnos brasileños declararon que sólo el portugués les gustaba y que no hablaban nunca en español. Estas actitudes tienen un claro reflejo en las actividades desarrolladas por los niños fuera de las aulas: los uruguayos hablaban siempre en DPU, e incluso aquellos cuya lengua materna es el español no hacen uso de él en las actividades y juegos con sus compañeros. Los niños de la escuela brasileña hablaron siempre en la variedad del portugués denominada PGF.

En el apartado titulado «Discussões», que actúa como resumen y colección de las ideas pergeñadas a lo largo del estudio, aparecen consideraciones teóricas sobre la situación de bilingüismo diglósico de la frontera uruguaya, en donde el español, variedad favorecida por el sistema de enseñanza y por la sociedad uruguaya, se opone a los DPU, verdadera lengua de comunicación para los niños. En la escuela uruguaya, la lengua desfavorecida es constantemente desprestigiada y este factor —según los autores del estudio—, está íntimamente relacionado con los altos índices de fracaso escolar que se registran en las escuelas fronterizas. Para ellos, la raíz del fracaso puede estar en la distancia existente en las variedades lingüísticas utilizadas en la experiencia de vida de los niños y las utilizadas en su experiencia pedagógica. En el caso de los niños de las escuelas brasileñas, esta distancia es menor, pero hay también un conflicto en cuanto que la variedad hablada tanto por la profesora como por los alumnos no es el portugués estándar sino una variedad de los PGF. A modo de resumen, los autores concluyen diciendo que la diferencia principal entre una y otra escuela es que en la uruguaya hay una omnipresencia del español como lengua favorecida, mientras que en la brasileña el portugués estándar no tiene funcionalidad real como lengua favorecida.

El apartado final «Conclusoes e Recomendaçoes» ofrece una síntesis de los puntos más sobresalientes del estudio realizado a la vez que ofrece una serie de alternativas y posibilidades para ser emprendidas en la planificación lingüística de la frontera. En nuestra opinión, la iniciativa más interesante es la que propone que la enseñanza en las escuelas de la frontera uruguaya siga, en los primeros años de instrucción, un modelo bilingüe que tome como lengua vehicular el DPU y como segunda lengua el español.

Otra de las aportaciones más interesantes y reveladoras que los autores extraen de su investigación es la constatación de la existencia de un continuo DPU-PGF. Esta circunstancia se manifiesta tanto en términos lingüísticos como en términos sociolingüísticos y, por tanto, separar las investigaciones sobre unos dialectos de las de los otros no permite comprender la situación de la educación fronteriza en términos realistas. Por esta razón, apuntan la necesidad de realizar más estudios de esta clase que integren investigadores e investigaciones conjuntas de los dos países y en los dos países.

Laura Camargo Fernández
Universidad de Alcalá

Anuario brasileño de estudios hispánicos, 9 (1999), 285-287. ISSN 0103-8893

Perl, Matthias, Schwegler, Armin (eds.). ***América negra. Panorámica de los estudios lingüísticos, sobre variedades hispánicas, portuguesas y criollas,*** **Frankfurt-Madrid, Iberoamericana, 1998, 379 págs. (Col. «Lengua y sociedad en el Mundo Hispánico», vol. 1)**

El volumen *América negra* reúne cinco estudios de lenguas en contacto y está dedicado a Germán de Granda, como propulsor de las investigaciones sobre variedades lingüísticas afro-ibéricas. Se participe o no de las ideas y planteamientos lingüísticos de Germán de Granda, estamos ante un homenaje muy merecido por su larga trayectoria como estudioso de la especialidad, por su empeño en colocar el componente negro de América en el importante lugar que se merece y por el ánimo que siempre ha dado a los jóvenes investigadores, sobre todo a los españoles, para que conozcan el español de América y se dediquen a su estudio. Nos sumamos, pues, al homenaje que Perl y Schwegler tributan a la figura de Germán de Granda.

América negra es una obra auspiciada por la Asociación de Lingüística y Filología de América Latina (ALFAL), aunque la idea de su preparación surgió en discusiones mantenidas tanto en los congresos de esta Asociación como en los encuentros de «El español de América» y del «Coloquio de Estudios Colombianistas». El libro coordinado por Perl y Schwegler incluye diversos artículos sobre el español del Caribe, el portugués de Brasil, las lenguas criollas del Palenque de San Basilio, en Colombia, (*palenquero*) y de las Antillas Holandesas (*papiamento*), y habla llamada «bozal».

El libro queda abierto por una introducción de Mathias Perl que sirve, entre otras cosas, para hacer una somera descripción de la presencia negra en Iberoamérica y para presentar el panorama general de su investigación durante los últimos 30 años. Pero, sobre todo, la introducción sirve como declaración de intenciones. Se declara —y reclama— un mayor interés por las hablas populares. Se declara la existencia de una relación es-

trecha entre las variedades populares del español del Caribe, del portugués del NE de Brasil y de las lenguas criollas de base hispana y portuguesa con las lenguas de África occidental: esa relación se observa en la coincidencia de hechos como la doble negación, la reducción de las marcas del plural o la inversión de la posición del pronombre personal sujeto. También se declara la importancia histórica de una lengua criolla afro-portuguesa, creada en los campamentos, barcos y mercados de esclavos por mor de un contacto precario entre la lengua de los africanos y de los portugueses y que actuó como sustrato de las hablas populares actuales de América.

La existencia de ese proto-criollo afro-portugués y, sobre todo, su influencia en el ámbito hispánico no es aceptada por algunos investigadores, como Humberto López Morales. Como suele ocurrir con las polémicas mantenidas durante mucho tiempo, en el fondo subyace una cuestión de calidad y cantidad de los datos y materiales manejados. Es difícil demostrar que ciertos rasgos se encuentran en las hablas populares de América y de Europa a la hora de buscar explicaciones puramente romanistas, pero igualmente difícil es demostrar una relación filogenética de raíz africana y la existencia de rasgos, en suficiente número, que solo deberían aparecer en hablas populares americanas. Aunque tenemos serias dudas sobre la existencia de ese proto-criollo, entre otras cosas porque estamos convencidos del rigor del trabajo de López Morales, la intención de esta reseña no es tratar con detenimiento tan animada polémica ni tomar partido abiertamente por un sector de opinión u otro. La obra reseñada reúne información, materiales y argumentos de enorme interés por la lingüística y eso nos basta por el momento.

Los estudios reunidos en *América negra* son cinco. En primer lugar, un trabajo de Gerardo Lorenzino, Alexandra Álvarez, Enrique Obediente y Germán de Granda sobre «El español caribeño: antecedentes sociohistóricos y lingüísticos». La redacción del artículo se ha distribuido de la siguiente forma: Lorenzino es el autor de los epígrafes introductorios, en los que se habla del español caribeño como variedad semicriolla: se hace una caracterización del concepto de «semicriollo» y se analizan las bases (de desigual consistencia) para la consideración del español caribeño como tal. Alexandra Álvarez y Enrique Obediente presentan la caracterización lingüística —y también pragmática— del español del Caribe. Germán de Granda, por su parte, aporta un análisis de los estudios del español caribeño realizados entre 1985 y 1995, ofreciendo un resumen y una evaluación de resultados.

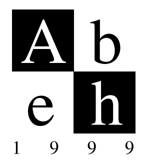
El portugués vernáculo de Brasil recibe una atención pormenorizada en el capítulo 2. Nuevamente se trata de una redacción colectiva en la que cada autor se responsabiliza de una parte, según sus intereses y especialidades. Así, Eliana de Mello escribe la introducción general y una presentación muy breve del portugués hablado en Brasil. William Megenney presenta un panorama del portugués vernáculo de Brasil, prestando atención al léxico y recordando los niveles sociolingüísticos que se pueden identificar en la zona de Bahía: 1. terminología religiosa del candomblé, 2. lengua de comunicación entre adeptos y miembros del candomblé, 3. la lengua popular de Bahía, 4. la lengua más cuidada regional de Bahía, 5. la lengua del portugués más general de Brasil. En el mismo capítulo, John A. Holme ofrece lo que considera algunas evidencias del contacto en las expresiones idiomáticas del portugués hablado en Brasil. Tras ello, Helian de Mello ofrece una caracterización fonológica y Alan N. Baxter, una caracterización morfosintáctica. De Mello cierra el capítulo con unas conclusiones generales en las que se aboga por la necesidad de interpretar los hechos lingüísticos del portugués de Brasil desde una perspectiva más general que incluya las hablas españolas del Caribe.

Los capítulos 3, 4 y 5 están dedicados, respectivamente, a «El papiamento de Curazao», «El palenquero» y «Perspectivas sobre el español *bozal*». El primero de ellos, de Philippe Maurer, tiene el atractivo de venir firmado por un buen conocedor de la variedad y de coincidir en el tiempo con la aparición de un libro de Dan Munteanu dedicado también a estas hablas de las Antillas Holandesas. El trabajo de Maurer concluye con una razonable nota sobre la provisionalidad de las conclusiones que pueden obtenerse de unos datos precarios desde muchos puntos de vista, sobre todo desde el histórico. El capítulo sobre el palenquero, firmado por Schwegler nos ofrece el más completo estado de la cuestión desde el estudio de Megenney de 1986. Los datos que se aportan sobre la historia de El Palenque de San Basilio, así como de la misma variedad palenquera, son de gran utilidad para los especialistas. Aquí, como en los demás capítulos, se ofrecen unas muestras de la lengua hablada que sin duda atraerán a todos aquellos que tengan unas mínimas inquietudes lingüísticas.

Finalmente, también es importante la puesta al día que realiza el prolífico Lipski, en este caso sobre diversos aspectos del llamado español *bozal*. Esta palabra se aplicó por primera vez en el siglo XVI al negro nacido en África que no había llegado a adquirir una cultura europea. Más adelante se aplicó de forma general a los negros africanos que no hablaban español. Pero, en este territorio también se ha instalado la polémica porque, mientras algunos defienden la naturaleza criolla de un habla bozal que debió existir durante cierto tiempo, otros piensan que el *bozal* nunca pasó de ser un conjunto de rasgos lingüísticos que apenas alcanzaba a las generaciones ya nacidas en el Caribe, concretamente en Cuba. Lipski presenta a la consideración de los lectores un panorama lingüístico del Caribe hispánico del XIX en el que existía un bozal entendido como pidgin español rudimentario, un español vernacular usado por las clases más populares, sobre todo por los criollos, un español africanizado, emparentado con el habla bozal y empleado por los esclavos nacidos en el Caribe que vivían en los barracones más aislados y marginados, y otros idiomas criollos afro-caribeños hablados en los ingenios azucareros. El autor no entra en la aceptación o el rechazo de la hipótesis de un criollo afro-hispano ni de un trasfondo afro-portugués.

La obra *América negra* es una excelente puesta al día de algunos de los más importantes aspectos del contacto entre lenguas africanas y romances en América. Los trabajos reunidos ofrecen descripciones detalladas, referencias muy oportunas y una interesante bibliografía para aquellos que quieran estar informados sobre las lenguas criollas y el contacto de lenguas en América. El paralelismo entre los procesos experimentados por el español y el portugués aporta una perspectiva sugerente para la reflexión sobre la actual configuración lingüística de América, más allá de que se crea en la base de un criollo portugués, como la mayoría de los autores del libro, o de que no se crea en ella.

Francisco Moreno Fernández
Instituto Cervantes-Universidad de Alcalá



Anuario brasileño de estudios hispánicos, 9 (1999), 289-292. ISSN 0103-8893

Moliner, M. *Diccionario de uso del español,* Madrid, Gredos, 1998, 2ª ed., Vol. I, pp. XI-XLI + 1-1519, Vol. II, pp. 7-1594

Al cumplirse algo más de treinta años de su publicación, ha visto la luz la segunda edición del *DUE.* La Editorial Gredos presentó el pasado mes de noviembre una nueva edición de esta magna obra lexicográfica, elaborada, no por María Moliner, sino por el Seminario de Lexicografía de la Editorial bajo la dirección de Joaquín Dacosta. En esta reseña van a presentarse las características más sobresalientes de esta edición, y, puesto que parece inevitable, eso se hará comparando las dos existentes.

El nuevo diccionario, dado que así puede considerarse, muestra, pues, aspectos particulares tanto en las partes que lo componen como en la macroestructura y en la microestructura. En efecto, en cuanto a aquéllas, el primer volumen de los dos de que consta la obra contiene una «Presentación» (pp. XI-XII) firmada por Manuel Seco, donde este académico reflexiona sobre las cualidades más relevantes de la primera edición del *DUE,* a la par que valora positivamente las modificaciones introducidas en la segunda; un apartado titulado «La nueva edición de DUE» (pp. XIII-XV), en el que se comentan algunas de las características de esta edición y se da cuenta de las personas que han colaborado en ella; una síntesis —muy reducida y con el título «Presentación [a la primera edición]» (pp. XVII-XX)— de la «Presentación» que María Moliner redactó en 1966 para la primera edición; un apartado, «Uso del diccionario» (pp. XXI-XXXV), donde se dan instrucciones tanto para buscar una palabra y una expresión pluriverbal, como para localizar palabras y expresiones a partir de otras de significado afín o relacionado, y donde, asimismo, se enumeran los elementos que pueden integrar una entrada del *DUE* con la finalidad de interpretar correctamente cualquier artículo lexicográfico; unas «Tablas de transliteración» del alfabeto griego y del árabe (pp. XXXVII-XXXVIII); una relación de «Abreviaturas, símbolos y tipos de letra» usados en esta edición del *DUE* (pp. XXXIX-XLI), y una primera parte del cuerpo del diccionario: «Diccionario: A-H» (pp. 1-1519). El segundo volumen comprende la segunda parte del cuerpo del diccionario: «Diccionario: I-

Z» (pp. 7-1458); un «Apéndice I: Índice de nombres científicos» (pp. 1461[1]-1485), donde por orden alfabético y con el correspondiente nombre en español aparecen los nombres científicos de botánica y zoología que en la edición anterior constituían entradas de la obra o se incluían, como una información más, en los respectivos artículos del *Diccionario*, y un «Apéndice II: Desarrollos gramaticales» (1486[2]-1594), que recoge, siguiendo el orden alfabético, los desarrollos gramaticales que en esa edición formaban parte, asimismo, del cuerpo del *Diccionario* por estar insertos en las entradas correspondientes.

Algunos comentarios cabe hacer en relación con esta distribución que presenta la segunda edición del *DUE*. El primero de ellos atañe al texto de la «Presentación» que María Moliner escribió para la edición de 1966. Del mismo se ha dicho (C. C. Smith, 1969: 50) que constituye una pieza singular en su género desde el punto de vista de la teoría y la técnica lexicográfica y, por lo tanto, merece incluso ser publicado de manera independiente como un ensayo sobre teoría lexicográfica. La mutilación a que ha sido sometida la «Presentación» en la edición actual puede entenderse porque en ella se daban instrucciones sobre el manejo del *Diccionario* que ahora no son útiles por los cambios efectuados para la segunda edición, pero, frente a la opción adoptada, cabía también la posibilidad de incluir el texto completo de la «Presentación» como un anexo más de la segunda edición, de esta manera, si no el usuario no especialista en lexicografía, sí el estudioso de esta especialidad hubiera seguido disponiendo de un elemento clave para entender los fundamentos seguidos por María Moliner para elaborar su obra. Por otra parte, con el «Apéndice I» se salvan los reproches que en su momento se le hicieron al *DUE* acerca de la inclusión de términos técnico-científicos de botánica y zoología,[3] pues entradas como *Adenocarpus hispánicus* o *Adenopeltis colliguaya* han sido eliminadas y se han registrado en ese «Apéndice I». Por último, con el «Apéndice II: Desarrollos gramaticales», la Editorial Gredos parece haber recogido un sentir mayoritario acerca de la conveniencia de no incluir una gramática, bien que sucinta, en los artículos del *Diccionario*,[4] aunque, frente a la ordenación alfabética de los desarrollos gramaticales que forman el «Apéndice II», también su hubiera podido optar por una disposición más acorde con los contenidos propios de las gramáticas, con el fin de evitar que desarrollos como Gerundio, Participio o Verbo, por ejemplo, estén completamente separados cuando, evidentemente, deberían formar parte de un mismo punto.

Además de estar compuesto por los apartados más arriba mencionados, la macroestructura del *DUE* ha sido transformada también, dado que se ha actualizado con la inclusión de entradas nuevas (más de 7.600),[5] que suponen un crecimiento superior al diez por ciento, y con la adición de acepciones nuevas (unas 25.000).[6] Pero el cambio más

1. El «Índice» incluido en el Vol. I señala por error la página 1493 como la primera del «Apéndice I».

2. El «Índice» incluido en el Vol. I señala por error la página 1519 como la primera del «Apéncide II».

3. Véase M. Casas Gómez (1998: 57-58).

4. Véase M. Casas Gómez (1998: 58-60), donde se recogen opiniones de distintos autores acerca de esta cuestión.

5. Entre ellas están las correspondientes a americanismos, con lo que se cubre otra deficiencia que se le había imputado al DUE —véase, en este sentido, M. Casas Gómez (1998: 35 y 53-54)— y las relativas a palabras obscenas, como *coño* o *cojonudo*, solucionándose así otra cuestión que no había recibido un tratamiento lexicográfico adecuado en la primera edición (M. Casas Gómez, 1998: 31-33 y 53-56). Pero téngase en cuenta que la evaluación del grado en que americanismos y voces malsonantes se han incorporado a la segunda edición excede los límites de una reseña y exige un análisis exhaustivo y pormenorizado.

6. Véase J. M. Goicoechea (1998: 104).

profundo que se ha realizado sobre este aspecto es quizás el haber prescindido del sistema de agrupación de las entradas por familias etimológicas,[7] a favor de la ordenación alfabética de cada palabra recogida.[8]

En cuanto a la microestructura, la propia Editorial puntualiza que:

> Se han revisado todas las definiciones, corrigiendo a cargo de especialistas aquellas materias científicas cuya competencia excede a la lexicografía, entre ellas: medicina, psicología, biología, botánica, zoología e informática. En todas las entradas se han reconsiderado las etimologías y se han revisado las marcas geográficas y los registros o niveles de uso […] Los catálogos de sinónimos e ideas afines se han repasado cuidadosamente. La inclusión de nuevos lemas ha llevado en muchos casos a la creación de catálogos también nuevos o a una reestructuración y renovación importante de los ya existentes. Cuando los catálogos eran especialmente largos —algunos ocupan varias páginas— interrumpían la lectura y, en muchos casos, el consultante se perdía en ellos antes de llegar a las acepciones siguientes. Se ha optado por resolver este problema desplazando los que tienen más de diez líneas al final de la entrada y manteniendo en su ubicación original únicamente los catálogos breves.
>
> También, y con el mismo objetivo de agilizar y simplificar la consulta, se trasladan al final de la entrada las notas de uso, las formas de expresión y las indicaciones de conjugación, introducidas mediante la etiqueta correspondiente
>
> (M. Moliner, 1998: XIV).

La cita es larga, pero sirve para dar cuenta de los cambios más significativos con que se encontrará el usuario de la segunda edición del *DUE*. En todo caso, conviene tener en cuenta, además, que la estructura de una entrada en esta edición puede comprender los siguientes elementos:

1. Lema.
2. Anotaciones del paréntesis inicial: *a)* Etimología; *b)* Variantes del lema; *c)* Pronunciación; *d)* Indicación de plural; *e)* Otras anotaciones; *f)* Anotaciones propias del «paréntesis de acepción».
3. Acepciones y subacepciones:
    3.1. Anotaciones del paréntesis de acepción: *a)* Marca cronológica; *b)* Marca de localización geográfica; *c)* Marca de registro, valoración y otras; *d)* Anotación de uso pronominal; *e)* Indicaciones de construcción; *f)* Anotaciones morfosintácticas; *g)* Indicación ortográfica de mayúscula; *h)* Nombre científico; *i)* Otras anotaciones.
    3.2. Categoría gramatical.
    3.3. Marca de especialidad.
    3.4. Definición.
    3.5. Anotaciones de uso pronominal.
    3.6. Ejemplos.

7. Innovación, introducida en la lexicografía española por María Moliner, que, sin embargo, fue muy criticada (M. Casas Gómez, 1998: 40-41).

8. Si bien esta alteración no parece haber sido unánimemente aceptada, a tenor de los comentarios negativos que la misma ha provocado en F. Ramón Moliner, hijo de la propia autora del *DUE* (F. Ramón Moliner, 1998).

   3.7. Sinónimos y variantes.
   3.8. Catálogos
4. Expresiones pluriverbales.
5. Notas de uso.
6. Formas de expresión.
7. Conjugación. (M. Moliner, 1998: XXIV).

De todo lo anterior se deduce, pues, que los cambios más notorios en los artículos del *Diccionario*, independientemente de todas las revisiones que se hayan hecho, son 1º los relativos a las indicaciones gramaticales y, más en concreto, a la indicación de plural, a las anotaciones de uso pronominal, a las morfosintácticas y a la categoría gramatical de las acepciones, las cuales, en la primera edición, o no aparecían o figuraban de manera esporádica y asistemática y ahora, en cambio, se proporcionan regularmente para cada acepción consignada, y 2º la colocación, en apartados específicos y debidamente señalizados, de los catálogos de palabras o expresiones pluriverbales relacionadas con el lema, de las notas de uso[9] y de las formas de expresión.[10]

El *Diccionario de uso del español* contó, por diferentes razones, con una excelente recepción, y prueba de ello son las veinte reimpresiones que de su primera edición se han realizado. Esta segunda, con todos las modificaciones introducidas, gozará, seguramente de la misma favorable acogida por parte del variado público que constituye el numeroso grupo de sus usuarios. Sin embargo, al estudioso de la lexicografía o al historiador de la lingüística hispánica le queda el regusto, un tanto amargo, de que este nuevo *Diccionario de uso del español* no es el que María Moliner redactó y acabará buscando como una joya bibliográfica la edición que esta lexicógrafa de su propia mano dio a la imprenta.

Bibliografía

Casas Gómez, M., 1998, «El *Diccionario de uso del español* de María Moliner», en M. Casas Gómez, I. Penadés Martínez (coords.) y Mª T. Díaz Hormigo (ed.), *Estudios sobre el* Diccionario de uso del español *de María Moliner,* Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, pp. 27-69.
Goicoechea, J. M., 1998, «El diccionario del siglo XXI», *Tiempo de hoy,* 2 de noviembre, nº 861, pp. 102-106.
Moliner, M., 1966, *Diccionario de uso del español,* vol. I, A-G, 1ª ed., Madrid, Gredos.
Moliner, M. 1998, *Diccionario de uso del español,* vol. I, A-H, 2ª ed., Madrid, Gredos.
Moliner, M. 1998, *Diccionario de uso del español*, vol. II, I-Z, 2ª ed., Madrid, Gredos.
Ramón Moliner, F., 1998, «Roget (1852), Moliner (1966)», *El País*, martes 10 de noviembre, p. 44 / LA CULTURA.
Smith, C. C., 1969, «M. Moliner, *Diccionario de uso del español*, vol. I, A-G, 1966, vol. II, H-Z, 1967», *Bulletin of Hispanic Studies*, 46, pp. 49-51.

Inmaculada Penadés Martínez
Universidad de Alcalá

9. Compárese, por ejemplo, la disposición de la entrada *filología* en M. Moliner (1966: 1307) y en M. Moliner (1998: 1305).

10. Compárese, por ejemplo, la disposición de la entrada *felicitar* en M. Moliner (1966: 1291-1292) y en M. Moliner (1998: 1290).

Anuario brasileño de estudios hispánicos, 9 (1999), 293-297. ISSN 0103-8893

Real Academia Española. *Ortografía de la Lengua Española,* Madrid, Espasa, 1999, 162 + XVIII págs.

Desde el 1 de enero de 1959 permanecían vigentes las «Nuevas Normas de Prosodia y Ortografía del español», que habían sido encargadas a la Academia Española en el IV Congreso de Academias de la Lengua Española celebrado en Buenos Aires. La recopilación de las mismas fue recogida en dos trabajos diferentes: en 1973, en el *Esbozo de una Nueva Gramática de la Lengua Española,* que dedica un capítulo a la cuestión ortográfica (no obstante, por el valor de simple proyecto, el *Esbozo* carece de validez normativa, como se señala en el prólogo de esta obra); en 1974, en un breve opúsculo titulado *Ortografía* (Madrid, Imprenta Aguirre), que recogía las enmiendas aportadas por el V Congreso de Academias reunido en Quito en 1968. Cuarenta años han pasado, por tanto, entre las últimas normas de la ortografía del español y las actuales. Los cambios y transformaciones que ha experimentado la sociedad, y con ella la lengua, hacían necesaria una actualización de la doctrina ortográfica.

Ese es el objetivo de esta *Ortografía de la Lengua Española*, una obra que presenta la labor consensuada de las instituciones oficiales de la lengua española: la Academia Española, las diecinueve Academias hispanoamericanas, la norteamericana y la filipina. Este consenso, sin ser del todo nuevo —ya las anteriores normas ortográficas contaron con la colaboración del resto de las Academias—, es una de las virtudes más importantes de la obra pues se ha conseguido que prime el acuerdo en un asunto de tanta trascendencia para el español. Hay que recordar que la lengua española, extendida por cuatro continentes, es patrimonio de más de cuatrocientos millones de hablantes y que, frente a la tendencia disgregadora de la lengua hablada, la lengua escrita es la garantía

de la unidad lingüística. Por ello, el consenso en materia ortográfica debe ser recibido con aplauso. Esta colaboración entre las instituciones no sólo se refleja en la «atención a las variantes de uso americanas» —véase, por ejemplo, el tratamiento del seseo o el de la *x* mejicana—, sino que se ve reflejada también en aspectos como la incorporación de ejemplos extraídos de autores americanos.

Cuando se concluye la lectura de la obra, la sensación general que queda es que está hecha a partir de premisas esencialmente conciliadoras. Se puede decir que se ha pretendido ante todo un texto «políticamente correcto». Así se refleja en múltiples aspectos: la selección cuidadosa de ejemplos, en los que se respetan escrupulosamente las creencias religiosas, políticas o étnicas, el especial cuidado que se tiene con el resto de lenguas de España, y, sin duda a ello obedece la inclusión en la obra del apéndice 3. Este espíritu se manifiesta también en cuestiones que afectan más directamente al contenido de la obra, y así ya no se habla de *normas* (sólo en el prólogo aparece la palabra) sino de *notas orientadoras.* De hecho, lo que nos ofrece en definitiva el libro no es una ortografía normativa sino descriptiva. Habría que preguntarse si una obra que trata de ortografía, es decir, que pretende «enseñar a escribir correctamente por el acertado empleo de las letras y los signos auxiliares» (DRAE), debe limitarse a dar simples orientaciones y sugerencias sobre el uso escrito, o si por el contrario, debe adoptar un punto de vista mucho más categórico.

Es bien sabido que por lo general las propuestas de reforma ortográfica encienden duras polémicas y levantan más revuelos de los que serían aconsejables. Por ello, la Academia se suele mostrar muy remisa a proponer o adoptar cambios en las normas rectoras de la lengua escrita. No debe extrañar, por tanto, que la obra reseñada no contenga cambios de envergadura en las convenciones ortográficas vigentes. Por el contrario, si de algo hay que tildarla es de precavida en extremo, hasta tal punto que lo que se nos ofrece en la mayor parte de sus páginas no es sino un simple cambio de formato, una labor de diseño donde las aportaciones principales tienen que ver principalmente con la presentación de los contenidos. Desde el prólogo se insiste varias veces en que el objetivo de la publicación no consiste en presentar importantes novedades doctrinales, sino más bien en ofrecer lo conocido «de un modo más sistemático, claro y accesible» (p. XIII). Por ello, la atención se ha puesto en detalles como «modernizar en el estilo, actualizar en los contenidos, aliviar de tecnicismos, ilustrar con referencias históricas y desmenuzar en la casuística» (p. XVIII), ya que es obra destinada especialmente «al gran público» (p. XVIII).

El contenido de la obra se distribuye en un prólogo (pp. XIII-XIX), seis capítulos que se ocupan específicamente de aspectos ortográficos y unos apéndices. El capítulo I (pp. 1-7) se centra en los principios generales de la ortografía española, el II (9-30) recoge la ortografía de las letras, el III (31-40) se ocupa de las mayúsculas y minúsculas, el IV (41-53) trata de la acentuación, el V (55-91) está dedicado a la puntuación y el capítulo VI (93-96) se detiene en las abreviaturas. Tres son los apéndices: el primero (97-117) con las abreviaturas más usuales, el segundo (119-131) con los nombres de países y gentilicios y el tercero (133-155) con los topónimos cuyo nombre en castellano difiere de su nombre original. Cierra el libro un índice analítico de las materias tratadas (157-162).

El prólogo traza un breve recorrido por algunos hitos importantes en las propuestas ortográficas, deteniéndose especialmente en las dificultades que hubo durante el siglo XIX para la unificación de los criterios entre las naciones de habla española. No deja de llamar la atención que, frente al exquisito cuidado con el que se aborda el conflicto or-

tográfico que durante ese siglo enfrentó a España y América, especialmente en el caso de Chile, las mayores críticas las reciba un grupo de maestros madrileños, creadores de una «Academia Literaria y Científica de Profesores de Instrucción Primaria» que optó por poner en práctica atrevidas reformas ortográficas a mediados de dicha centuria. Se acusa a este grupo nada menos que de ser los causantes de la reacción regia que modificó lo que hasta entonces habían sido simples recomendaciones ortográficas y las convirtió en órdenes reales, convirtiéndoles además en responsables de que las incipientes reformas ortográficas no progresasen.

En el mismo prólogo aparecen reseñadas cuáles son las dos novedades doctrinales que contiene esta *Ortografía.* Hay que anotar que la obra contiene algunas otras novedades, como señalaré, pero las dos que se citan son sin duda las más significativas. Se refieren ambas a la acentuación gráfica y una aparece formulada como una norma general y la otra como simple recomendación. Son las siguientes:

- el uso de la tilde en formas verbales con pronombres enclíticos: a partir de ahora, este tipo de palabras se ajustan a las normas generales, de manera que formas como *cayose, pidiole, estate* no llevarán tilde por ser palabras llanas terminadas en vocal;
- el uso de la tilde en monosílabos que contienen hiatos y diptongos: palabras como *fie* (pretérito perfecto simple del verbo *fiar), hui, riais, guion, Sion* se consideran a efectos ortográficos formas con diptongo, independientemente de que se pronuncien como diptongo o como hiato y, en consecuencia, no deben llevar tilde. No obstante, el criterio conciliador vuelve a primar aquí y se considera que también es admisible mantener la grafía anterior «si así lo desean quienes escriben» (p. XVII) o «si quien escribe percibe nítidamente el hiato» (p. 47).

Vaya por delante que estoy de acuerdo con las dos novedades introducidas, ya que ambas tienen como objeto eliminar excepciones a normas de carácter general. Por ello mismo, no me parece oportuno que en el segundo de los casos la supresión de la tilde se deje al deseo del escribiente y no se opte, como en el primero, por el criterio unificador. Por otra parte, apelar a que se escriba tilde o no en función de que el hablante perciba *nítidamente* el hiato, no deja de ser paradójico, pues muchas veces la dificultad para el hablante, sobre todo para el aprendiz, estriba precisamente en saber si hay o no hiato.

El capítulo I se dedica a establecer los «elementos y principios generales de la ortografía española». Se señalan en él las letras del abecedario y se trata de establecer la correspondencia entre fonemas y letras. La atención a los usos americanos aparece ya en la denominación de las letras, donde se han incluido algunos nombres que no aparecían en 1974: la *b*, además del nombre de *be*, puede llamarse también *be alta* o *be larga*, para diferenciarla de la *v*, que ahora puede ser *ve corta* o *ve baja*, además de *uve* o *ve;* la *w* admite ahora también la designación de *doble ve* y la *z* puede escribirse *ceta* o *ceda*, además de sus formas con *z*.

Dentro de este capítulo I, resulta bastante más confuso el apartado destinado a establecer la correspondencia entre el abecedario y el sistema fonológico del español, que puede sumir en la perplejidad al lector no iniciado. Se ha adoptado acertadamente el criterio de establecer correspondencias entre el signo gráfico (letra) y la realidad abstracta que representa (fonema), corrigiendo así la impropiedad de textos anteriores de fundar dicha correspondencia entre la letra y los sonidos. Pero en ningún momento se establece un cuadro general que relacione claramente fonemas y letras, por lo que los fonemas que sólo son representados por una letra no aparecen siquiera mencionados en la exposición siguiente. La falta de claridad expositiva en unos casos y la mezcla de criterios en

otros dominan en la subclasificación. Así, por ejemplo, en el epígrafe «Fonemas representados por un dígrafo», encontramos junto a los fonemas que siempre son representados con un dígrafo (fonema /_/ y /L/), otros (fonemas /R/ y /k/) que pueden representarse indistintamente con un dígrafo o con una letra. (Tal vez hubiera debido enunciarse más apropiadamente «Dígrafos que representan un fonema»). Al tratar de las «letras que pueden representar fonemas diferentes» y de los «fonemas que pueden ser representados por varias letras diferentes», se mencionan algunos usos dialectales (seseo, yeísmo), pero se eluden otros, como la realización no velar de /x/, que en determinadas hablas son tan importantes como los mencionados. Algunas indicaciones, por otro lado, aparecen incompletas o inexactas: por ejemplo, se dice que la letra *w* representa el fonema labial sonoro /b/ o el fonema vocálico /u/, pero no se menciona que en español equivale también a la secuencia /gu/; de no ser así, tal vez habría que ir pensando en sustituir la adaptación académica *güisqui* por formas como *huisqui o uisqui.*

Por otro lado, este capítulo contradice las intenciones del prólogo de «aliviar de tecnicismos» la obra, pues está repleta de terminología fonológica y fonética que posiblemente al lector común no le diga nada por demasiado elevada y al lector especializado tampoco por lo contrario. Otro tanto ocurre con las observaciones históricas que acompañan a algunos apartados. En ellas, además, el intento de evitar la sobrecarga de datos ha creado unas indicaciones que pecan de reduccionistas y pueden contribuir a crear una falsa idea sobre la escritura medieval: valgan los ejemplos simplificadores del empleo medieval de los grupos *g, j / x,* y *c, ç / z,* donde se presenta una sistematicidad en los usos gráficos que en modo alguno se corresponde con la complejidad que muestran los textos medievales.

El capítulo II está dedicado al uso de las letras que en español presentan las principales dificultades ortográficas. En él se ofrecen las «notas orientadoras» acerca del uso de ciertas letras, que aparecen destacadas tipográficamente. Se observa alguna reducción con respecto a la obrita de 1974 y, por supuesto, una actualización tanto de los términos como de los ejemplos (aparecen aquí algunos vocablos que el DRAE de 1992 no registra). Desde el punto de vista de la exposición de contenidos, se peca de lo mismo que he señalado antes: indefinición por moverse a medio camino entre la fonología y la grafía, sin tomar ninguno de ellos como punto de partida. Así, mientras unos apartados se enfocan desde la grafía (los subrayados son míos): «*Letras b, v, w:* las *letras b, v*, y a veces la *w*, representan hoy el mismo fonema…» (p. 10), otros varían de perspectiva para analizar desde la fonología: *«Letras c, k, q, z; dígrafo ch*: El *fonema* oclusivo velar sordo … se realiza en la escritura con las siguientes letras:…» (p. 13), *«Letras g, j:* El *fonema* velar sonoro…» (p. 17). Por otra parte, frente a casos como el de la *ch* o la *ll*, en los que se habla siempre de dígrafos, se repite en varias ocasiones la expresión «la letra *q*» a pesar de que en español nunca es una letra sino siempre un dígrafo igual que los anteriores. La parte final de este capítulo contiene como novedades algunos usos respecto a extranjerismos y nombres propios no registradas anteriormente por la Academia.

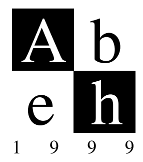
También en los capítulos siguientes la novedad estriba en la sanción académica que reciben algunos usos que nunca antes habían aparecido descritos en las obras ortográficas oficiales. Si he señalado arriba lo que he considerado confusión explicativa, justo es hacer notar ahora las virtudes de estos capítulos, que se plantean desde una perspectiva mucho más didáctica, presentando abundantes ejemplos, señalando usos incorrectos, etc.

El capítulo IV, dedicado a la acentuación, es el que contiene las dos novedades principales de la obra, como ya se ha dicho. La acentuación española está regida, más que

cualquier otro aspecto de la lengua, por principios objetivos y sistemáticos, tanto en sus reglas generales como en las de los hiatos. Las reformas que se proponen ahora van encaminadas precisamente a eliminar algunas excepciones a esas normas de carácter general y, en consecuencia, a sistematizarla aún más, o, lo que es lo mismo a hacerla más fácil para todos. Por ello deben ser bienvenidas. Hay un aspecto de la ortografía del acento, no obstante, que no está regido por principios tan sistemáticos: la tilde diacrítica. Ya ha sido señalado por varios autores y se han lanzado algunas propuestas de reforma en este sentido. En mi opinión, este hubiera sido un momento excelente para propugnar algunas innovaciones en este sentido. Y, hablando de tilde diacrítica, he de señalar que al tratar las formas *te* y *de* el texto se olvida de señalar su uso sustantivo como nombres de letra.

En conclusión, si bien la antigüedad de las normas de ortografía del español requerían una revisión y una actualización, hay muchos aspectos en esta nueva *Ortografía de la Lengua Española* que no acaban de satisfacer. El principal reparo consiste, sin duda, en su falta de contenidos novedosos: resulta chocante que para modificar apenas una norma y media se haya recurrido a una publicación como la que se reseña. Por otro lado, si la ortografía debe buscar la unidad en la lengua escrita, convendría adoptar un tono más «oficial» que dejase el menor número posible de decisiones en manos del hablante o del escribiente individual. Desde el punto de vista de la presentación del contenido, sin dejar de señalar el acierto de la mayor parte de las reformas de diseño introducidas, es necesario mejorar algunas explicaciones sin perder de vista nunca quiénes van a ser los destinatarios del texto. Los últimos reparos tienen que ver con cuestiones más alejadas de lo lingüístico: el precio y la calidad de la impresión. El precio se me antoja algo elevado para ese «gran público» al que pretendidamente va dirigido (¿se podría reducir algo si se eliminasen de la obra tantas páginas en blanco?). Respecto a la calidad, he podido comprobar en los ejemplares que he manejado que el deficiente papel empleado hace que las letras aparezcan borrosas en algunas páginas y que en otras la tinta esté semidiluida.

Florentino Paredes
Universidad de Alcalá



NOTAS